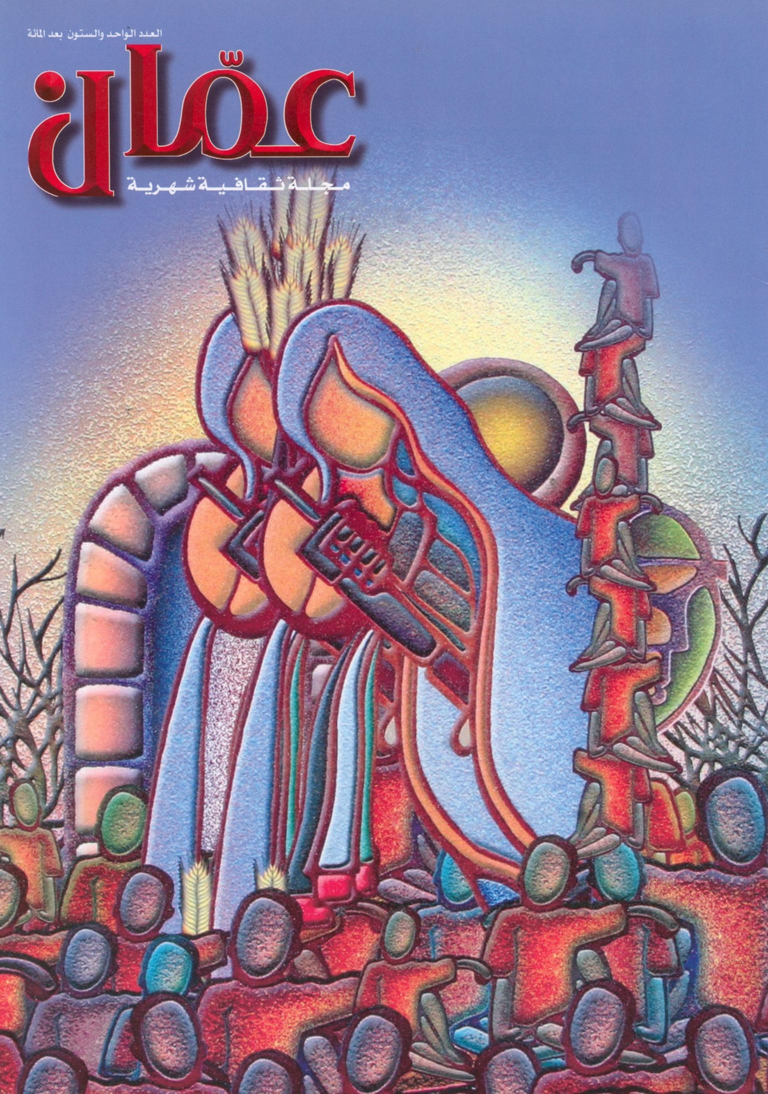


العدد الواحد والستون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



في أربعينية طمليه

كان ناقداً ساخراً حد اختراق خط النار

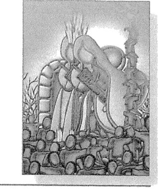
أزعم أنني عرفته عن قرب، وتواصلت معه بصورة يومية لسنوات عديدة، وطوال تلك الفترة اكتشفت فيما اكتشفت، أن نجاح كتاباته الإبداعية الساخرة وحضورها الفاعل، كان مرده سبب في غاية الأهمية، وهو أنه كان نسيجاً متفرداً في نظرته إلى الحياة وعلاقته بمن حوله. فهو -على سبيل المثال- لم يكن ينتمي إلى شلة ثقافية، أو سياسية، أو اجتماعية، لها أجنداتها الخاصة، وشعاراتها الخالية من أي مضمون، أو قدرتها على الصمود في مواجهة حتى نسمة هواء عابرة. وهو إضافة إلى ذلك -وهذا سر نصوصه الإبداعية الساخرة- أنه كان زاهداً في اللهاث نحو طموح يحقق له النجومية، أو مال يحقق له رغد العيش، بل على العكس من ذلك، فقد كانت حياته أقرب ما تكون إلى الانطوائية حد الضجر، ليس لأنه لم يكن يحب الحياة، أو اللهو، أو الرغبة بالسفر إلى أماكن توفر له قسطاً من الراحة والمتعة، ولكنه كان يشعر على امتداد الساعات التي تفصل بين صحوه في الصباح، وإلى ساعة متأخرة من الليل قبل أن يعود إلى فراشه، أن من سيلتقيهم هنا وهناك هم مجموعة من الشرائح تنطبق عليهم مقولة «فائضون عن الحاجة» وأن استمرارهم في الحياة بالصورة التي أرادوها لأنفسهم هي مضيعة للوقت وللجهد وللتفكير الذي كانوا يعتبرونه من العوامل التي «تقصّر العمر» ولهذا اختاروا أن يكونوا في موقف محايد أو غير معنيين بما يجري من حولهم للحفاظ على حفنة من مكاسب مادية أو معنوية تحققت لهم وفق هذه المعادلة المستسلمة، لتعفيهم من القيام بأي رد فعل ولو بالكلمة الشجاعة لتصويب ما يحيط بهم من الأخطاء والخطايا «وهي كثيرة..!» وعندما قلت أنه كان ناقداً ساخراً حد اختراق خط النار «وهي مغامرة محفوفة بالمخاطر» فإنني عنيت بذلك أنه عاش في زمن غاب عن أهله مفهوم المنطق في تحديد وتوصيف المسلكيات الإنسانية، فالشجاعة أصبحت في نظرهم تهوراً، والمواجهة استفزازاً، والحقوق الإنسانية ترفاً، والتقدم والتطور مجازفة.

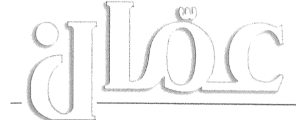
لقد قلت له ذات ليلة أمضيناها سوياً حتى ساعات الصباح الأولى، أن الحضارة لا تعني التقاطع الحاد مع التركيبة الاجتماعية التي نعيشها، ولا القفز عن المفاهيم التي يُجمع الناس في نظرتهم حولها... ويومها قال لي: هل تريدني بذلك أن ألغي مفهوم وناموس التطور التاريخي الذي نقل الإنسان من حياة بدائية خالية من أي دور للعقل وللوعي والمعرفة في صياغتها إلى الراهن الذي نشهد فيه معجزة التكنولوجيا، والاختراعات العلمية التي هي من صنع الإنسان نفسه، الامتداد لإنسان العصر الحجري..؟

كنت أعرف أنني أحاول عبثاً أن اقنعه بما لست مقتنعاً أنا به أصلاً، ولكنني قصدت أن أستدرجه إلى الوصول إلى معادلة أخرى في مسيرته، معادلة لا يكون فيها الخاسر الوحيد، والشجاع الوحيد، والشهيد الوحيد. ومرة ثانية، أتذكر أنه في ختام هذه المساجلة الكلامية، ولا أقول الحوار، أنه قال لي: ولكنني لم أطلب أن يصفق الناس لأفكاري، ولن أغضب إن كان رد فعلهم تجاه ذلك إلقاء القمامة على مقر إقامتي، فأنت ترى.. فهذا المسكن الذي أعيش فيه هو أقرب في مواصفاته الصحية والبيئية إلى الأماكن التي يلقي الناس فيها قمامتهم، ولكنه عالمي الذي أجد فيه نفسي مهما اتفقنا أنا وأنتم على وصفه.

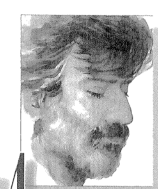
أيها الراحل المتفرد في سيرتك ومسيرتك، ها أنت قد تغيبت أربعين يوماً عن الكتابة لقرائك الذين كانوا يتابعون إبداعاتك المؤثرة لعقود مضت. ومع أن هذه المدة لا تمنحك حق المطالبة بأي تعويض مادي أو تقاعدي، لكنني أقول لك أن التعويض الأجمل مما ذكرت هو أنك ستبقى في الذاكرة لعقود طويلة قادمة، لأنك كنت صادقاً حد الاستبسال، مؤمناً بالكلمة وسحرها حد التصوف.

وسلام عليك وعلى بسالتك التي ستظل تحرض المرتجفة قلوبهم لقول الحقيقة دائماً وأبداً.





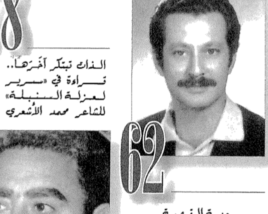
الاغلفة الخارجية والداخلية
للفنان : يوسف كتلو



4
طمليه بين القصة القصيرة والمقالة الصحفية الساخرة

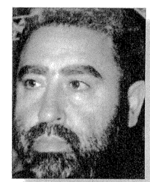
44
الدكتور محمد الحداد: الاستشراق انتهى ولا توجد اليوم شخصيات كبرى تمثله





62
سردية القصة القصيرة بين سلطة المنهج وخصوصية الجنس

78
الذات تبتكر آخرها.. قراءة في «سرير لعزلة السنبلة» للشاعر محمد الأشعري



المحتويات

AMMAN 160

تشرين ثاني / ٢٠٠٨

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل
مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من أي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



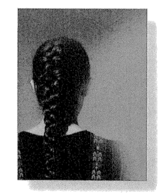
87

«أسبوع الفيلم الفلسطيني» في عمان



82

الواقعية اللامرئية في رواية «نور لؤلؤة الإسكندرية»







طمليه بين القصة القصيرة والمقالة الصحفية الساخرة

د. إبراهيم خليل *

تحتلُّ القصة القصيرة موقعا مهما، منزلة عليا في حياة محمد طمليه(١) الأدبية، لا تنافسها من حيث الأهمية المقالة الصحفية الساخرة، على الرغم من أن وفرة مقالاته تضعه في المقام الأول بين كتاب المقالة، وجرأته تضعه في المرتبة الأولى بين كتاب المقالة ذات الطابع الانتقادي، التهكمي، مع أن بعض من يدّعون أنهم كتاب ساخرون لا يملكون من السخرية سوى الاسم، وإنما هم يخبطون فيما يكتبون خبط عشواء، فيضحك القارئ بسبب ذلك التخبط الذي يشبه (الزغزغة) في الخاصرة، لا لما في كتاباتهم من عنصر كوميدي.

وهذه المقدمة لا تعني أن الأولوية في هذه المقالة من حظ الكتابة الساخرة لدى الراحل محمد طمليه، فهي على العكس من ذلك تعطي الأولوية للقصة لكونها الفن الذي ارتبط به ظهور محمد طمليه الأدبي، وتعزز به وجوده على مدى سنوات قبل أن تختلسه السلطة الرابعة مثلما اختلست من الوسط الأدبي عددا آخر من الكتاب.

من المعروف أنّ لطمليه أربع مجموعات قصصية (٢) أولاها كانت بعنوان جولة عرق(١٩٨٠)، وهي تمثل أعمالا غير متبلورة، ولا تخلو من تعثر المبتدئ. وثانيتها بعنوان الخيبة(١٩٨١) وفيها يتضح نضجُ الكاتب المبتدئ، وانطلاقه السريع نحو آفاق جديدة في كتابة القصص خلافا لما يزعمه أحد الكتاب(٣) ممن ظنّوا أنَّ المجموعة المذكورة قصص تقليدية حسب. والثالثة بعنوان «ملاحظات حول قضية أساسية» (٤) التي قدم لها القاص محمود شقير بكلمة لطيفة توحي بما لديه من ثقة كبيرة بتفوق طمليه في كتابة القصة الملتزمة فناً ومعنى(١٩٨٢). وأخيرا مجموعته الرابعة المتحمِّسون الأوغاد (١٩٨٤) التي قدم لها القاص سالم النحاس(٥). وهذه هي المجموعة التي وضعته - مثلما نوهنا من قبل - في الرتبة الأولى بين كتاب القصة، لا في ثمانينات القرن الماضي، بل في التسعينات أيضاً، عبر التأثير الذي تركته لدى عدد من الكتاب والكاتبات، وسأشير في هذه الدراسة لبعض القصص التي نسج فيها أصحابها على منواله فكانوا متأثرين به، مقلدين له، وإن أنكروا ذلك.

الخيبة

في «الخيبة» أربعُ قصص، ثلاثٌ منها تصنف في القصص القصيرة، وواحدة وهي «الخيبة» تتأرجح من حيث التصنيف بين القصة والرواية وحيدة الحدث أو النوفيلا.

أما القصة الأولى وهي «القادمون الجدد» فقد ابتناها الكاتب على تأطير العلاقة الثنائية بين الطقس الماطر، البارد، والحاجة إلى الدفء، وإلى الملابس الصوفية، التي تقي بطل القصة غائلة الصقيع. ولأن بطل القصة يشعر بالإحباط شعورا قاسياً لأن مبلغ الدنانير الخمسة التي ادخرها لشراء (جرزة) صوف من أحد محلات بيع الملابس الشتوية لم تعدّ كافية بسبب ارتفاع الأسعار المتزامن مع هجمة البرد القارس، فقد راح - نتيجة ذلك - ينظر للعالم نظرة فيها الكثير من الاكتئاب، والاغتراب، والتقلب، فالطقس الذي انقلب رأساً على عقب جعل الأسعار تنقلب عقباً على رأس(٦). والمطر الذي ينتظره الناس باعتباره بشير خير وعطاء، ورمزاً لكل ما هو مرغوب فيه، ومحبوب، تحول إلى حليف شيطاني لتجار الملابس.

والوقوف تحت المظلة نتيجة البرد الشديد القارس، والمطر الغزير، يؤدي إلى تجمع أمام واجهة أحد المحلات. ويتزايد



عدد القادمين الواقفين بانتظار أن يتوقف المطر، فيما تخفي واجهة المحل الزجاجية عشرات المعاطف والملابس الصوفية التي تغوي المارة، وتؤكد، في الوقت نفسه، عجزهم عن التطلع لابتياع أيّ من هاتيك الملابس، والمعاطف، وصاحب المحل - الذي لا يقلقه ما يشعرون به من البرد والبلل - يزعجه تجمهر الهاربين من السيول أمام متجره، فينهرهم مرة، ثم مرة ثانية، وأخيرا يستثار أحد المتجمهرين فيوجه إليه لكمة تطرحه أرضاً، وتجعله يترنح، مما يشجع الآخرين على ركله بأقدامهم، والاندفاع داخل المحل لينهبوا وينتقوا المعاطف متحدّين بها الثلج الذي بدأ يتساقط.

وما يلاحظ على هذه القصة أنّ الكاتب طمليه راغبٌ رغبة شديدة في تصوير ما يمور في عالم الشخصية من رغبات محبطة، ومع تراكم هذه الرغبات الكمي لدى الآخرين ينشأ التحول النوعي، وهو الاحتقان الذي يولد الانفجار، وما يحدث في نهاية القصة ليس أكثر من تعبير عن هذا الاحتقان، فاللجوء إلى العنف، والقوة، هو الحل الوحيد الذي وجدته هذه الجماعة من «القادمين الجدد» للتخلص من قسوة الواقع، ومن قسوة الفقر، ومن عدم المبالاة التي يبديها التجار، والأثرياء، تجاه الآخرين ممن يفتقرون إلى الغنى، والثروة.

لقد كان بإمكان صاحب المتجر الانتظار قليلا ريثما تهدأ العاصفة، ويتوقف تساقط المطر والثلج، لكن جشعه للربح، واستخفافه بالآخرين، ممن هم أدنى منه طبقياً، دفع بهم للثورة. فكأنّ قصة طمليه هذه بعنوانها اللافت «القادمون الجدد» ينهج نهج الكتاب الواقعيين الاشتراكيين الذين يؤمنون بالثورة سبيلا وحيدا لتغيير الواقع، وتحقيق العدل الاجتماعي، وتسوية الصراع بين طبقات المجتمع.

وحرصُ الكاتب طمليه على اختيار شخوصه من ذوي الرغبات المحبطة حرصٌ لافتٌ للنظر، فهو يتكرّرُ في القصة الثانية في المجموعة، وهي قصة «الحيلة»(٧).

فأحمد بطل القصة، ابن السنوات

حرصُ الكاتب طمليه على اختيار شخوصه من ذوي الرغبات المحبطة حرصٌ لافتٌ للنظر

العشر، يعاني من الشعور القوي بالحاجة الماسة إلى حذاء جديد يستبدل به حذاءه المثقوب. وأبوه، بسبب فقره الشديد، وإفلاسه المدقع، يرفض تحقيق هذه الرغبة، ويلطم خده بصفعة تجعله محمرا لعدة ساعات (٨) حين ألح عليه بذلك المطلب العسير. وتنتهي به أفكاره إلى الاحتيال على أخيه محمود الذي ينام إلى جانبه، فيقرر النهوض مبكرا قبيل أخيه، وارتداء حذاء محمود الخالي من الثقوب، والذهاب به إلى المدرسة. وتصوّرُ له هواجسه تلك الأطفال الآخرين الذين يشاطرونه غرفة الدرس وهم يحدقون بحذائه الجديد في شيء غير قليل من الغبطة، والحسَد، وهو يدفع بقدميه إلى الأمام لتبدوا تحت المقعد المدرسي بوضوح. فوق ذلك يتمنى لو أن الطقس ينقلب فجأة إلى ماطر ليزهو بالحذاء متحدياً الوحل والسيول التي لطالما بللت قدميه بسبب الثقوب.

هذه الآمال العريضة، والرغبات القوية المؤكدة، سرعان ما تُحبَط عندما يستولي النعاس على أجفان أحمد ابن العاشرة، فلم يفده حرصه على اليقظة الدائمة، فقبَيل الفجر بقليل أخذته سنة من النّوم ليستيقظ متأخراً، وإذا بشقيقه محمود قد ارتدى حذاءه وخرج مبكرا «تذكر الحذاء، قفز إلى الزاوية، وفتّش في كومة الأحذية، وبحركة سريعة نظر إلى فراش محمود. . كان قد خرج مبكرا. بينما كانت السماء تمطر بغزارة.»(٩)

وهذه النهاية ليست أكثر من دليل على انكسار الأمل، وانهيار الأحلام الصغيرة، في نفوس من يسحقهم الفقر، ويقتلهم الشعور بالحاجة. والملاحظ أنّ الكاتبَ لم يفته أن يشير إلى تحول الطقس، وتساقط الأمطار بغزارة، وأما ما كان من أمل لدى أحمد، وهو أن يمد ساقيه إلى ما لا نهاية، مباهيا بحذائه الجديد، متحدثا عن مواصفاته التي لا تتكرر في غيره، فخوراً بأنّ مياه الأمطار والسيول لا تمس أصابع قدميه، فقد تبدد كله في لحظة أضيق من ثقب حذائه العتيق.

الشيءُ نفسُه نجده في قصة «الخيبة»(١٠) التي تقرب من الرواية القصيرة.



فياسين بطل هذه القصة يحيا على أمل واحد هو أن يقيم علاقة حبٍّ مع فتاة هي علياء زميلته في الجامعة. لكن الجسور بينه وبين هذه الفتاة مقطوعة، والحواجز عالية وكثيرة. فهو ابن حارة شعبية، سكانها مسحوقون، يبيتون في أكثر أيامهم جوعى، ومنازلهم الطينية المغطاة بسقوف من الصفيح يتراكم بعضها على بعض مثل أكوام من الحجارة. والطرقات التي تصل بين هاتيك البيوت متربةٌ، مغْبرّة، يحولها الأطفال إلى ملاعب لكرة قدم يصنعونها بأيديهم من الأقمشة والخِرَق.

ثم إن أمه فقدت زوجها منذ سنين، وهي تعمل في بيوت الميسورين، فتطبخ، وتنظف البلاط، وتغسل الملابس، ثم تعود في المساء مهدودة لتعدّ لابنتها سامية ولابنها ياسين (قلاية بندورة). . ومع ذلك تقسم أن ترسل بابنها إلى الجامعة مع ما يحمّلها هذا القسمُ من تبعات في مقدمتها زيادة المصروفات زيادة لا تسمح بها ميزانية أسرة كادحة كهذه الأسرة.

أما الفتاة علياء فتنتمي إلى أسرة من أصحاب السيارات الفارهة، وهي لا تأكل إذا جاعت خبزا كغيرها من الناس، وإنما تتلذذ باستخراج علبة بسكويت من حقيبتها النسائية، وتتناول قطعا منها مع القهوة، أو أي مشروب آخر باردٍ ، أو ساخن.

وهي، إن لم تكن متعجرفة، متكبّرةٌ، على الأقل. وأصدقاؤها الذين تجلس معهم في المقصف من هذا النوع، ليس بينهم واحدٌ أو واحدة من (طينة) ياسين هذا.

وكلما حاول ياسين الاقتراب منها، أو الحديث إليها، تذكر ما بينهما من فرق، فترتخي مفاصله، ويشعرُ بأنّ جسمه النحيل النحيف، يكاد يتداعى لأن ركبتيه وساقيه تكادان لا تحملان ذلك الحجم على خفته، ونحوله. يقضي النهار، والليل، يفكر، بل غارقا في التفكير. وعندما يكون بعيداً عن (علياء) يجد الشجاعة الكبيرة في نفسه لكنه ما إن يراها – من كثب– حتى يعاجله الإحساس القاتل بالإحباط. وأخيراً ينتصر على تردده، يقتحم خلوتها في (الكافتيريا) ويجلس إلى جانبها من غير استئذان. وتقدم له قطعة بسكويت واحدة كمن يتصدق على(شحاذ) فيحتفظ بها وهي تبدي عزوفاً عنه، وعن الكلام معه، فيغادر، ناسيا كتبه لشدة الارتباك.

ما الذي يحدث لياسين؟ يكرر المحاولة في المكتبة، أمام بوابة الجامعة، تحاول هي – من باب التسلية– أنْ تسأله من يكون. تذكره بمشهده المضحك، فيطلب منها – أخيرا– أن تدعه وشأنه. لقد قرر أنْ يضعَ حدّاً لذلك الجنون.

طاف يبحث عن عمل بلا فائدة.

يود أن يريح الأم فلا تذهب إلى بيوت الموسرين لتعمل لديهم خادمة. لكأنَّ السنوات الثلاث من دراسة المحاسبة لا تكفي حتى لتوظيفه فراشاً. فيقرر أن يدفن أساه في كأس مترعة بالكونياك

كلما حاول ياسين الاقتراب منها، أو الحديث إليها، تذكر ما بينهما من فرق، فترتخي مفاصله، ويشعرُ بأنّ جسمه النحيل النحيف، يكاد يتداعى

يتجرعها على مهل راغباً في الاغتراب عن هذا العالم.

لقد تخير طمليه لحظة حرجة من حياة ياسين هذا، فالجلوس في بار، واحتساء زجاجة كاملة من الكونياك، كفيلة بجعل الأشياء تتداعى في الرأس. ذلك الرأس الذي يريد أن يطرد من داخله ذكرى علياء التي لا تذكره. فيستعيد عبر نسيج لغوي مؤثر ما جرى من حوادث ووقائع بالتدريج، فتبدو الحكاية القصيرة التي يرويها لنا السارد حكاية معكوسة تبدأ بالحدث الأخير، ثم تعود بنا إلى نقطة البداية ثم تتوالى الحوادث، والحوافز، رابطة بين حدث وآخر، ثم تعود بنا ثانية إلى النقطة التي بدأ منها القصة وهي الرغبة في النسيان. وهذا النسج لحوادث القصة أضفى عليها المزيد من التلوين في الزمن، والتنويع في طرائق السرد، مما جعلها أشبه برواية. وقد جاء تقسيمها إلى فصول دليلاً آخر على قربها من الفن الروائي.

وإذا استعدنا ما ذكرناه عن بطل القصة الأولى، الذي لا يستطيع شراء (جرزة صوف) يتقي بها البرد القارس، وبطل القصة الثانية، الذي يتضجّر من حذائه المثقوب، ويتمنى استبداله بآخر دونما فائدة. وبطل القصة الثالثة، الذي يحاول نسيان العالم لأنه لا يستطيع فيه أن يحب، وأن يكره، وأن يجد عملا كغيره من الخلق لكونه فقيرا، وجدنا بطل القصة الرابعة – الثالثة من حيث الترتيب- «وقاحة موظف» نموذجا لمن يرفض العالم الذي لا مكان فيه لا للعدل، ولا للإنصاف، ولا لإعطاء الحقوق. نموذجا للبطل الذي يرصد فيه المؤلف الآثار السلبية التي تتركها الفوارق الطبقية، والاقتصادية، على القيم الأخلاقية. فمن يطالب بحقه عند البيروقراطيين المتسلقين وقحٌ، يستحق التوبيخ، والتحقير، بدلا من الإنصاف. وهذا ما كان من شأن بطل القصة – جمال- فهو على النحو الذي تشهد به سيرته مثالٌ للموظف المخلص الشريف الطيب. غير أنّ المدير يحاول استغلال هذه الطيبة فيه- وهي نقطة ضعفه على أيّ حال - فيكلفه بأعمال إضافية تضطره لتمديد دوامه ساعات،

وحين يطالب بمكافأة جراء هذا التأخير يخبره مديره أن تعليمات المؤسسة لا تسمح له بصرف مكافأة على مثل هذا العمل الإضافي. لقد أسرّ الموظف ذلك في نفسه، فعندما طلب منه المدير عملا إضافياً آخر لم يقم به مثلما ينبغي، فاستدعاه الأخير، وخاطبه موبّخا لأنه لم يقم بالعمل الذي طلب منه القيام به، فلما أخبره جمال بأن ذلك العمل يتطلب زيادة راتبه زيادة تناسب الجهد الإضافي، وصفه المدير بالوقاحة. وانتهت المشادة بينهما إلى خروج جمال من المكتب بعد أن بصق في وجه المدير.

بَصْقة الموظف هذه جاءت تعبيراً عن إحساسه بالغيظ، والقهر. (١١) ذلك المدير الذي يبدو لمن يراه مثل شخص

ليس صحيحاً أن قصص طمليه لا تختلف عن غيرها من القصص التي تكرر ما يكتب عن الصراع الاجتماعي والطبقي

تفرغ للتدخين (١٢). ويتمادى في التأدّب حين يكون في حاجة لمن يكلمه، وفي الوقاحة حين لا يكون في حاجة لذلك.

بنية التوازي:

في القصص الأربع ثمة تقابلات، وتوازيات. ففي الأولى البرد القارس يقابل الحاجة الماسة للمعطف وجرزة الصوف. وفي الثانية الحذاء المثقوب يقابل الحاجة للحذاء الجديد. وفي الثالثة المدير الفظ المستغل مقابل الموظف (جمال) والعمل مقابل استغلال العامل. العبء الإضافي والأجر الثابت الذي لا يرفع. وفي الرابعة: ياسين الذي ينتمي لشريحة مهمشة مقابل علياء ذات الموقع الطبقي المرتفع. التردد الذي يبديه ياسين مقابل اللامبالاة، والاستخفاف الذي تبديه علياء. الجوع مقابل التلذذ بالبسكويت. اضطرار الأم للعمل في منازل الأثرياء والميسورين، وإخفاق الابن في العثور على عمل، مع أنه يجيد المحاسبة، ومسك الدفاتر. الرغبة في الحياة التي تمثلها علاقة حُبٍّ من طرف واحد تقابلها الرغبة في الاغتراب ونسيان العالم عن طريق الخمر، والسكر. هذه التقابلات تضفي على القصص القصيرة طابع التوتر، والتخييل الفنيّ الخصب، مما يبشّر في الحقيقة بكاتب قصصيّ متمكن لديه القدرة على انتقاء اللحظة المناسبة، والشخصية المناسبة، والحدث المناسب. وليس صحيحا أنّ قصصه هذه لا تختلف عن غيرها من القصص التي تكرّرُ ما يُكتب عن الصراع الاجتماعي والطبقي. ولا ريب في أنّ من يقول ذلك إنما يقوله عن غير تدقيق، ولا تمحيص، كونه لم يقرأ سوى بعض القصص التي في المجموعة الأخيرة.

ملاحظات حول قضية أساسية

في المجموعة الثالثة «ملاحظات حول. . » نجد الكاتب طمليه يخطو خطوة أخرى، فيكتب قصصا مختلفا عما عرفناه في مجموعته الثانية «الخيبة» مختلفا من حيث الطريقة المتبعة في تصوير الواقع الذي يُحيط بالشخوص، ومن حيث الطريقة المتبعة

في سرد القصة، ومن حيث اللغة التي جنحت للتكثيف، والاقتصاد الشديد، حد الشحّ. ولعل ما يلفت الانتباه سعيه الواضح لكتابة الأقصوصة المكثفة جداً. ففي قصة الإبحار في العرق (١٣) شخصيتان: شابة وشاب، يتناولان الشاي على شاطئ البحر، ويرقبان صياداً عجوزاً يصطاد السمك بصنارة، فيما راح العرق يتصبَّبُ على وجهه. ثم يخلعان ما يرتديان وينزلقان في البحر وعندما تتذوق الفتاة طعم الماء تكتشف أنه مالحٌ. ملوحة الماء تذكرهما بملوحة العرَق الذي شاهداه على وجه الصياد العجوز، «فجعلا ينظران إلى السفن وهي تبحر في بحر من العرق».

بهذه اللمسة الفنية الرشيقة التي لا تنمّ على صنعة معقدة استطاع الكاتب أن يوحي بما في حياة الصياد العجوز والبحّارة من كدّ ومعاناة. وفي قصة الزجاجة المكسورة يقدم لنا الكاتب عبر الراوي الشاهد طفلا يريد ثلاثة قروش مصروفه اليومي بدلا من قرشين ليتمكن من شراء زجاجة (كولا) كغيره من زملائه في المدرسة. ولأنّ الأم لا تملك الكثير تمتنع عن الاستجابة لهذا المطلب، وتحاول إرغامه على الذهاب للمدرسة، لكنه يتمرد، ويقذف بحقيبته، ويرشق البيت بالحجارة، حتى تنصاع الأم وتمنحه القروش الثلاثة. وفي غمرة الفرح يختطف الصبي الحقيبة مهرولا باتجاه المدرسة ليتعثر بحجر فتطير النقود من يده، وحين ينهض ليبحث عنها لا يجد إلا قرشاً واحداً.

وفي قصة مكثفة أخرى يقع الصبيّ في موقف محرج حين يسأله المعلم لمَ لا ينجز واجباته المدرسية في البيت، فقد كان على وشك أنْ يفعل، وبعد أن أجاب عن مسألتين، ارتطم رأس الأم بالسراج الذي هوى على الأرض وانكسر، ولم يعد الصبي قادرا على الرؤية (١٤). أما في قصة الزيارة التي لا تتعدى بضع كلمات ففيها يكتشف الصبيُّ غياب الأب المفاجئ، إذ لم يعد يستقبله مثل كل يوم بالهدايا من برتقال وتفاح، وعندما يسأل الأم عنه تلتزم الصمت فلا تجيب، وبعد أن طال به الانتظار والقلق، فوجئ بها تتهيأ للقيام

ملاحظات حول قضية أساسية» ليستْ من القصص التقليديّة المكرورة التي أشار إليها بعضهم باعتبارها سمة عامة

بزيارة، واصطحبته معها إلى مبنى كبير يحتشد الناس أمامه بأعداد كبيرة، وحين أبصر أباه اندفع نحوه بقوة لكنّ قضباناً من الحديد منعته من معانقة أبيه الذي ابتسم له ومقلتاه غارقتان بالدموع(١٥).

وهذه القصص التي لا تتعدى الطويلة منها صفحة واحدة تنتهي عادة بمفارقة لا يتوقعها القارئ.

فإحداها كانت بعنوان «الزوجة» (١٦) وهي التي تنتهي بمفارقة، إذ يترك الزوج امرأته لدى الكراج بدلا من السيارة، ويترك السيارة أمام إحدى عيادات الأمراض النسائية. لا بدّ أن السيد خلف كان مسطولا. والقصة التي لا تفارقها روح النكتة هي «الشخير» فقد أشفق على ربيع الذي لا يجد ملاذا، ودعاه للمبيت في منزله هو، لكن شخير ربيع هذا يمنع الراوي من النوم، وتبوء محاولاته لوقف الشخير بالإخفاق، مما يدعوه لترك المنزل، والبحث عن مبيت في الزقاق، حيث اعتاد ربيعٌ أن ينام. أما الأقصوصة التي تذكرنا بشخصياته الهامشية في مجموعته «الخيبة» فهي قصة «العلاج» (١٧). ففيها تصحبُ الأم ابنها الذي يتألم من وجع في البطن إلى الطبيب الذي يمطره كالعادة بأسئلة من مثل: ما الذي أكلته يا صغيري ؟ فيجيب الصغير شايا وخبزاً. ثم يسأل الطبيب، وقبل ذلك ما الذي أكلته؟ فيجيب الصبي شايا وخبزاً. وعندما يكرر الطبيب السؤال يدفن الصبي وجهه بيديه مداريا خجله ممتنعا عن الإجابة المتكررة.

جلّ هذه القصص تشهد على تحول نوعي في طبيعة القصة لدى طمليه، مما يؤكد أن مجموعته «ملاحظات حول قضية أساسية» ليستْ من القصص التقليديّة المكرورة التي أشار إليها بعضهم باعتبارها سمة عامة تتصف بها جهوده قبل المجموعة الرابعة والأخيرة «المتحمسون. . . » ولعل هذا ما تنبه إليه محمود شقير، في تقديمه للقصص، بإشارته إلى تجنب الكاتب ملاحقة التفاصيل الصغيرة، مكتفيا بإبراز الخلل الذي يشوه حياة المهمّشين البسطاء من الناس (١٨).

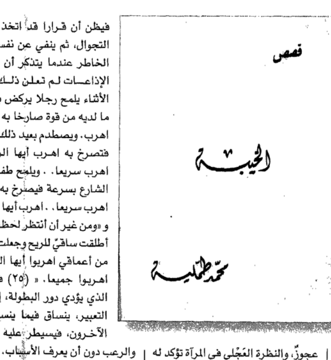


قصص ما بعد الحداثة

تختلف قصة ما بعد الحداثة عن غيرها من القصص باستخدام أساليب خاصة في مقدمتها تجنب الإيهام بالواقع، أي أن الكاتب لا يعنيه – في كثير أو قليل – أن تروى الحوادث بطريقة توهم القارئ بأنها حقيقية وواقعية. ولا يعنيه من أمر الأشخاص أن يكونوا أناساً حقيقيين أو كالحقيقيين من لحم ودم مثلما يقال في النقد، فهم – غالباً– هامشيون، لا يتمتعون بأدنى مواصفات البطولة أو الشخصية السردية في القصص التقليدي. وتقل عناية المؤلف بالحدث، وقد تتخلل القصة شظايا من حوادث تبدو مفككة وغير متماسكة. واللغة في قصة ما بعد الحداثة لغة مكثفة، وشديدة التركيز، ولا

يلتزم الكاتب بحبكة تجعل المتواليات السردية مترابطة ضمن علاقة سببية أو حتمية منطقية كأنْ تكون نهاية القصة نتيجة حتمية لمقدماتها.

وفي قصص طمليه «المتحمسون الأوغـاد»(١٩) نجد قصة ما بعد الحداثة تتحقق على الصعيد الفني في أكثر القصص، إن لم يكن فيها جميعاً. ففي القصة الأولى التي تحمل المجموعة عنوانها نجد بطلة القصة(نملة) وهذه النملة ضجرة من العمل اليومي الممل، وهو نقل حبوب القمح من أي مكان إلى بيت النمل، وتود حياة تملؤها الدهشة، ويسودها التغيير، فتنعتها رفيقاتها بالضجرة تارة، وتارة بالفوضوية، وبالساقطة تارة أخرى، فيما ترى هي أن بقية النمل متحمسون أوغاد..



فالقصة هنا – مثلما يلاحظ القارئ – لا تعتمد شخصية آدمية كما هي الحال في قصصه الأخرى. ولا يوهمنا بأنه يروي حدثا مما يجري في الواقع، ومع ذلك لا تخلو القصة ذات البناء الغرائبي من الدلالة على واقع الناس. فالنملة حين تقول لرفيقتها: «الحقيقة أنني مللتُ هذا الأمر الذي تسمينه مقدساً. لقد فقدت عنصر الدهشة في حياة رتيبة لا جديد فيها. «(٢٠) إنما تشير إلى شيء مما تشكوه عامة الناس، والكلمات التي تتكرر في القصة مثل «المصلحة العامة» «كتابة تقرير مفصل عنك» و«النملة الساقطة» وغير ذلك مما يحيل القارئ إلى كلمات تستخدم في مثل هذا السياق في حياتنا اليومية.

أما قصة «المدينة»(٢١) فهي اشدّ غرابة من الأولى، وأكثر لصوقا بقصص ما بعد الحداثة. فالقارئ يتساءل أيّ مدينة هذه التي تقع فيها القصة، فلا يجد جواباً، أي أن الكاتب يهمش المكان تهميشه للشخصية التي تؤدي في القصة وظيفة السارد. وما الحدث في القصة؟ أنه لا حدث فيها إلا إذا كان اكتشاف ما ليس حدثا هو الحدث. فعندما يُسألُ شابٌ عن عمره فيجيب إنه ثلاثون عاما يكذبه الآخرون، ويحاولون إقناعه بأنه عجوز شيخ ومتفان. وشيئا فشيئا نتيجة التكرار اللامعقول لرؤية الأشخاص المسنين في المدينة يقتنع الشاب بأنه عجوزٌ، والنظرة العَجْلى في المرآة تؤكد له صحة ما يراه الآخرون. فالمدينة يتكدس فيها الهرمون في كل مكان. وهذه نزعة عجائبية تتجاوز الإيهام بالواقع، بل تتجاوز الأعراف السائدة في كتابة القصص، فهي تريد قول ما تقول عبر الشكل العابث الذي يقوم على تحطيم التقاليد الأدبية الجامدة.

وفي قصة «الكابوس» (٢٢) يكتشف السارد الذي يزعجه تساقط الماء من حنفية تحتاج إلى (جلْدة) أن الناس يقفون في طوابير طويلة منتظرين الحصول على جلد، والأكثر من ذلك أن السارد يكتشف خلو المحلات من تلك الجلد التي تقضي على الإزعاج «رحتُ أتجول في الشوارع، صادفني أناسٌ متعبون، وأناسٌ نائمون على الأرصفة، وأناس يتفجر الدم في عروق أعينهم من شدة السهر، وأناس ذابلون يرفعون أيديهم إلى السماء طالبين المغفرة. ورأيت لوحات صغيرة مثبّتة على أبواب الدكاكين كتب عليها لا توجد جلد حنفيات.. نرجو عدم الإحراج.«(٢٣)

وعلى صعيد المحتوى تتردد في قصص طمليه هذه (ثيمات) الملل والغثيان والإحباط والأرق والخوف من مستقبل مظلم غامض. فالأشخاص الذين لا نعرف من هم ولا نعرف أسماءهم هاربون من مصير غير معروف، ففي قصة بعنوان«الخوف»(٢٤) يستغرب السارد خلو المدينة وشوارعها من المارة، فيظن أن قرارا قد اتخذ بحظر التجوال، ثم ينفي عن نفسه هذا الخاطر عندما يتذكر أن أيا من الإذاعات لم تعلن ذلك، وفي الأثناء يلمح رجلا يركض بأقصى ما لديه من قوة صارخا به اهرب.. اهرب. ويصطدم بعيد ذلك بامرأة فتصرخ به اهرب أيها الرجل.. اهرب سريعا.. ويلمح طفلا يعبر الشارع بسرعة فيصرخ به الطفل اهرب سريعا.. اهرب أيها الرجل: و«ومن غير أن أنتظر لحظة أخرى أطلقت ساقيّ للريح وجعلت أصرخ من أعماقي اهربوا أيها الناس.. اهربوا جميعا.« (٢٥) فالسارد الذي يؤدي دور البطولة، إذا ساغ التعبير، ينساق فيما ينساق إليه الآخرون، فيسيطر عليه الخوف والرعب دون أن يعرف الأسباب.

ومن أقرب القصص إلى كتابة ما بعد الحداثة قصة «الجوارب» (٢٦) ففيها شخصان لا نعرف اسميهما، ولا ما يعملان، ولا نعرف عنهما شيئا إلا أن كلا منهما يفكر في الأشياء نفسها التي يفكر بها الآخر. فكأنّ (س) صورة من (ص) ولا فرق بينهما على الإطلاق. مع هذا يتمنى كلٌ منهما التخلص من الآخر، يقول أحدهما لصاحبه «أنت تعرف إذاً؟ أي" قدر هذا؟ أنام في سرير واحد مع شخص فكّر مراراً بقتلي؟ قلْ لي: هل فكرت بدعوة القطط أيضاً؟»(٢٧) والسؤال الأخير يذكّرنا بما كان يعتزم الأول فعله «فكرت في أنْ أهجم عليه من الخلف بسكّين، وإذا ما انتهيت من تقطيعه دعوت قطط الحارة لتأكله، وبذلك أنتهي من أمر الجثة. حتى لو عجزت عن إيجاد القطط الكافية فإن أحدا لن تراوده الشكوك في اختفاء صديقي». (٢٨)

وهذه القصة، مثلما يتضح للقارئ، تعتمد تصوير الشخصية الواحدة من منظورين، أحدهما سلبي والآخر إيجابي، أو أسود وأبيض، فعندما يتحدث (س) ينقض ما يفكر به (ص) وعندما يتحدث (ص) ينقض ما يفكر به (س) على أنّ الشخصيتين تبدوان كشخصية واحدة انشطرت إلى اثنتين، كلّ منهما تنفي الأخرى، وهذا شيء يتجاوز الواقع إلى

اللامعقول والعبث.

وفي أكثر قصص المجموعة يقفُ القارئ على ما يكسر رتابة المحاكاة في السرد القصصي.

ولعل هذا ما لاحظه، ونبّه عليه سالم النحاس في تقديمه الشائق للقصص، فهو تقديمٌ يؤكد فيه أن قصة «اكتشاف» (٢٩) قصة ترتفع فيها حدة القلق إلى الدرجة التي تنعدم فيها الفرصة بالوصول إلى سلام وراحة. وفي قصة «دوائر التعب» (٣٠) صورة مشوشة ومشوهة للحياة اليومية العادية، فمن يعش ٌ حياة عادية يتهمُ بالشذوذ وغرابة الأطوار (٣١).

أثر القصص في الكتاب

وهذه القصص الذي يتخطى الكاتب فيها ما هو مألوف، أحدثت أثرا جليا في عدد من كتاب القصة القصيرة. ففي مجموعة «طقوس أنثى» (٣٢) لسامية العطعوط تجلى هذا الأثر في قصة بعنوان «قطط السَّيد» التي تذكرنا بقصة «المدينة» مثلما تذكرنا أيضا بقصة «الكابوس». ففيها نجد فتاة تخاف القطط، وحين تهرب من إحداها متجهة إلى المنزل تجده مليئا بالقطط. وعندما تقرع باب منزل الحاج إسماعيل طلبا للنجدة، يفتح لها الباب قط شرسٌ أسود فتهرع إلى منزل الأستاذ لطفي لتجد قطا حالك السواد يفتح لها الباب. وحين تتابع المحاولات تكتشف أنّ الجميع يتحولون إلى قطط فاغرة الأفواه، والأكثر من ذلك، والأنكى، أنها هي تتحول إلى قطة، فتموء مياو. . مياو. . «(٣٣)

ولن يحتاج الأمر لمزيد من التحليل لبيان ما تركته قصص طمليه في هذه القصة من أثر، فقد نسجت الكاتبة على منوال قصة المدينة، وقصة الكابوس، وقصة الخوف. ونجد هذا الشبه واضحا بين قصص طمليه المذكورة وقصة بسمة النسور «نحو الوراء « (٣٤). وهي قصة تدور حول رجل ضَجِرٍ، فكل شيء حوله ممل، مثير للكآبة، يكادُ يختنق. فالضجر يتجول في شوارع المدينة على غير هدىً، ليحس الشخص في القصة بأن رجلا عجوزا يتبعه، وفي نهاية القصة يحدق الرجل بالعجوز الذي يكلمه ليكتشف أنه لا يشبهه حسب، وإنما يكتشف أنه هو (٣٥). وهذا الاكتشاف يذكرنا باكتشاف الرجل الثلاثيني في قصة طمليه «المدينة» أنه هرمٌ هو الآخر. وأن وجهه في المرآة وجه من أكل عليه الدهر وشرب.

وقد تجلى أثر قصص المتحمسون الأوغاد في قصة (ساعة) للكاتب سعود قبيلات وهي إحدى قصص المجموعة «بعد خراب الحافلة» (٣٦). ففيها نجد أحد الشخوص ينزعج من دقات الساعة المتكررة تك . . تك. . . مثلما ينزعج بطل قصة «الكابوس» من تساقط الماء من الحنفية. يحاول الرجل بشتى الوسائل التخلص من الإزعاج، تماماً مثلما يحاول بطل قصة طمليه، والاثنان يخفقان في تحقيق ما يريدان. وبعد تكرار المحاولات ينتهي الأمر ببطل قصة (ساعة) إلى قذفها من النافذة، ومع ذلك فإن الإزعاج لا يزايله، والسبب هو الساعة البيولوجية الموجودة في داخلة، فهي تواصل الدقّ: تك. . تك. . (٣٧).

وإذا صح أنّ منزلة المبدع، أو الكاتب، تقاسُ بمدى ما يتركه من تأثير جليٍّ، أو خفيٍّ في معاصريه، فإنّ طمليه – الذي هو كاتبٌ مقل في مجال القصة – يحتل المكان الأرفع بين كتاب القصة القصيرة في الربع الأخير من القرن الماضي.

المقالة الساخرة

إحدى السمات البارزة التي لاحظناها في قصص طمليه خفة الروح، والنزوع إلى الفكاهة والسخرية التي تصل حدّ التنكيت، والتبكيت، مثلما يقال في التراث الهزلي. وقد انتقلت هذه السمة من القصص إلى مقالات طمليه الصحفية، فجاءت مزيجا من السرد القصصي، والأداء الكوميدي الذي لا يخلو من الشعور بالفاجع. وربما كانت هذه هي إحدى الركائز التي يفتقر إليها كتاب آخرون يظنون السخرية خلطا كاريكاتيريا للأمور، لا أقلّ ولا أكثر.

ففي مقالات محمد طمليه الصحفية تحضر القصة المكثفة بما فيها من مبنىً حكائي، تطّردُ فيها الحوادثُ، وتتفاعل، ثم تنتهي بما يتوقعه القارئ. ففي مقالة له بعنوان «حريق»(٣٨) يبدأها بقوله: «يوقفني رجلٌ في الطريق. يقول بأدبٍ جمّ. .

– ولعة لو سمحتْ

أتناول علبة الكبريت. « ثم يدور بينهما حوارٌ ينتهي بابتعاد السارد عن الآخر، ليواصل مسيره في الزحام، مصطدماً بآخرين. يتكرر الموقف السابق مع شخص آخر، ويتكرر الحوار نفسه. . ثم يتكرر اللقاء بالرجل الأول. . والكلام على اللقاء السابق. . «تذكّرتُ. كنا معا (هناك. .) متجاورين كتفاً إلى كتفٍ . نزلاء مؤقتين في علبة كبريت واحدة. متشابهين. . قامات قصيرة للغاية ورؤوس قابلة للاشتعال. «

فمثل هذه المقالة تكاد تشبه القصة القصيرة جداً، إنْ لم تكن قصة بالفعل. ففيها معظم مقومات القصة، لا سيما النهاية التي هي موضع عناية القاص. أما المضحك فلا يتجلى حسبُ في قول الآخر «ولعة لو سمحت»، أو قوله «كتفا إلى كتف»، أو قول الأول أتناول علبة الكبريت. . أو قوله «نزلاء مؤقتين». . وإنما تكمن السخرية ومقومات الإضحاك في الربط بين السيجارة، والولعة، وعلبة الكبريت، وعود الثقاب، والرؤوس القابلة للاشتعال في مكان ضيّق مزدحم بالأشخاص.

فهي تهكّمٌ غير مباشر من السجون، لكن الكاتب يعبر عن المضحك، والساخر، والكوميدي، من خلال المأساوي، وفي ذلك براعة. بمعنى أنَّ في مقالاته اتحاداً بين المأساوي والكوميدي. ففي مقالة له تتحدث عن كلفة انعقاد مؤتمر القمة في عمان، وهي تبلغ وفق تصريح رسمي حكومي خمسة ملايين دينار، لا تزيد ولا تنقص. نجد السارد في المقالة يحدث نفسه واصفا الصفقة بـ: «ثمن خلافات عربية وكلمات تلقى من بعض الزعماء في الافتتاح، ووعود سرعان ما

إحدى السمات البارزة التي لاحظناها في قصص طمليه خفة الروح، والنزوع إلى الفكاهة والسخرية التي تصل حدّ التنكيت

يتصل منها الناطق الرسمي. وتصريحات لا يفهم منها إلا أنها موضع مساومة لتشطب من البيان الختامي. خمسة ملايين ثمنا لخلافات عربية من المحيط إلى الخليج. يا بلاش !!

تجمع المقالة المذكورة – مثلما هو واضح – بين النقد الجريء(الكوميدي) والتعبير عن ضيق الكاتب بالأزمة المالية والاقتصادية الممسكة بخناق الناس(التراجيدي).

وتبلغ الجرأة بمحمد طمليه شأواً يتناول فيه موضوعات هي في حكم المحظورة على التناول الصحفي. مازجا في تناوله لها – كعادته – بين الدمعة والابتسامة. هاهي ذي خاطرته الموسومة بعنوان الجدار، وفيها يشير إلى هدم مبنى المخابرات القديم – ما غيره- فندق أبو رسول – مثلما كان يسمّيه عامة الناس – واللافت أنّ طمليه يربط بين هذا الحدث وقصة قديمة لمؤنس الرزاز عنوانها النمرود(٣٩)، فطمليه كبطل القصة يتساءل أين يأخذون الجدران؟ أين يذهبون بذكرياتي وذكريات الآخرين ؟ تلك المعاناة هل صارت ردماً؟ باب الحديد؟ والنافذة الدائرية العالية؟ الإنارة ؟ كل هذا صار خـرْدة؟(٤٠) ثم ينهي بطل الحكاية بوْحه ُ قائلاً: أريد الأصل. . لا أريد نسْخا. ولا تصويراً.

تلك هي النكتة المضحكة في مقالات محمد طمليه.

على أن الكاتبَ لا يفتقر للأسلوب، فهو الذي يمنح مقالاته نكهة ومذاقا شعبياً لا نعثر عليه في كثير من الكتابات. فعنايته بالمتداول من الكلمات، والعبارات، والجمع بين الأضداد على سبيل المفارقة الساخرة، والتهكم اللاذع، واللجوء إلى المحاكاة الساخرة، عناية شديدة. فوصفه أماكن الاقتراع – مثلا- حين يتوجه إليها الناخبون الأردنيون بـ«بيت الطاعة» وصفٌ يتضمّن الكثير من التهكم، مقابل الحديث عن ذهاب الطليان لصناديق الاقتراع بملابسهم الداخلية. أما وصف الأناشيد بالآثار المكدّسة فوق الرفوف، فتصويرٌ بارعٌ لما وصلت إليه الحال من إدمان الخضوع، وتجنب النطق بكلمة «لا» في غير التشهّد. وتعريفه الذكاء بالقدرة على تحويل الوزارة لبزنس شخصي (٤١) تعريفٌ يبلغ التهكّم فيه الذروة.

ونجد الكاتب يخترع – على سبيل المحاكاة – قصة بطلها محمد السمهوري الذي يرتدي دشداشة، ويطلق لحيته فتبلغ الصدر طولا، ويتوجه بمعدات الهدم والتفجير إلى المدينة الأثرية(بترا) لهدمها على غرار ما تفعله (طالبان) بتمثال بوذا في أفغانستان. وحين يتساءل في نهاية القصة مندوب طالبان عن تدمير المدينة الوردية، وهل تمّ على النحو الذي خُطّط له ودبّر، يقول له السمهوري: الحمد لله. وتذكرنا هذه المحاكاة الساخرة بما كنا قد ذكرناه من أنّ مقالة طمليه غالبا ما تشبه القصة، أو الخبر القصصي، وبما أنّ القصة تنتهي عادة بنهاية تتمخّضُ عنها الحوادث في تتابعها التدريجي، فإن نهاية المقالة مرتبطة عنده- كذلك – ارتباطاً عضويا بمُجريات الحدث.

ولا ريب في أنّ لطمليه الكثير من المقالات. فإلى جانب ما احتواه كتاب «يحدث لي دون سائر الناس» الذ نشره بالتعاون مع رسام الكاريكاتير عماد حجاج ٢٠٠٤ صدر له كتابٌ آخر بعنوان «إليها بطبيعة الحال» ٢٠٠٧ وثمة مقالات أخرى كثيرة، وقصص كتبها ولم تنشر في كتب، مما يضفي على موقعه في الأدب المنزلة الراقية، والدرجة الرفيعة العالية.

---

*ناقد وباحث أكاديمي أردني

الهوامش:

×توفي الكاتب طمليه فيما كان العدد الأخير (١٦٠) من المجلة قيد الطبع لذا اضطررنا لنشر الدراسة في هذا العدد(١٦١).

١. توفي محمد طمليه يوم الأحد ٢٠٠٨/١٠/١٢ وظهر خبر وفاته في صحف الاثنين ١٠/١٣/ ونشر ما كتب عن تشييع جثمانه ودفنه يوم الثلاثاء ١٤ /١٠.

٢. انظر: نضال برقان: محمد طمليه الذي خدش حياد الموت، الدستور الثقافي، ع ١٤٨١٧ الجمعة ١٧ /٢٠٠٨/١٠. وقد ذكر محمود شقير في مقدمة مجموعته ملاحظات حول قضية أساسية (ص ٧) أن المجموعة الأولى هي الخيبة، والثانية بعنوان «جولة عرق»، وهذا غير دقيق. فالمؤلف نفسه يذكر في الصفحة الأخيرة من المجموعة أعماله السابقة مقدما جولة عرق الصادرة سنة ١٩٨٠ على غيرها من المجموعات.

٣. يقول محمد عبيد الله في وصف المجموعات الثلاث التي سبقت المتحمسون الأوغاد ما يأتي: «هذه المجموعة فيها مهارة لا تخفى على قارئ السرد الذي أصابه الملل من الكتابات المكرورة حول صراع الطبقات ومشكلات الواقع الاجتماعي وعذابات الفقراء» انظر الدستور الثقافي، العدد السابق ص ٣.

٤. محمد طمليه: ملاحظات حول قضية أساسية، مطبعة الزرقاء الحديثة، الزرقاء، ط١، ١٩٨١

٥. محمد طمليه: المتحمسون الأوغاد، رابطة الكتاب الأردنيين ، عمان، ط١، ١٩٨٤

٦. محمد طمليه: الخيبة(قصص) مطبعة التوفيق، عمان، ط١، ١٩٨١ ص ٤

٧. الخيبة، ص ٨

٨. الخيبة ص ٩

٩. الخيبة ص ١١

١٠. الخيبة من ص ١٨ إلى ص ٦٤

١١. الخيبة ص ١٦

١٢. الخيبة ص ١٤

١٣. محمد طمليه: ملاحظات حول قضية أساسية، ص ٤٧

١٤. ملاحظات حول قضية أساسية ص ٥٥

١٥. ملاحظات. . ص ٥٧

١٦. ملاحظات. . ص ٥٩

١٧. ملاحظات ص ٤٩

١٨. ملاحظات. . المقدمة ص ٨

١٩. للمزيد انظر = إبراهيم خليل: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، دار الجوهرة، عمان، ط١، ٢٠٠٢ ص ٥١-٦٨

٢٠. المتحمسون الأوغاد ص ٢٢

٢١. المتحمسون. . ص ٢٧

٢٢. المتحمسون. . ص ٣٣

٢٣. المتحمسون. . ص ٣٦

٢٤. المتحمسون. . ص ٣٩

٢٥. المتحمسون. . ص٤٠

٢٦. السابق ص ٤٦

٢٧. السابق ص ٤٩

٢٨. السابق ص ٤٨

٢٩. المتحمسون. . ص٥٣

٣٠. السابق ص ٥٩

٣١. من المقدمة: المتحمسون الأوغاد ص ١٣

٣٢. سامية العطعوط: طقوس أنثى(قصص) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩١.

٣٣. طقوس أنثى، ص ٣٩-٤٠ وللمزيد انظر= مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن ص ٥٨-٥٩

٣٤. بسمة النسور: نحو الوراء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩١ ص٤٩

٣٥. نحو الوراء ص ٥٢

٣٦. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٢ ص٨٦

٣٧. بعد خراب الحافلة ص ٨٧. وقد عالجنا هذا الموضوع بالتفصيل في الفصل الموسوم بالقصة في كتابنا مقدمات إلى دراسة الحياة الأدبية في الأردن ص ٥١-٦٨.

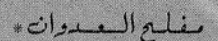
٣٨. محمد طمليه وعماد حجاج: يحدث لي دون سائر الناس، دار حجاج للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤ ص ٤٤

٣٩. مؤنس الرزاز: النمرود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠ ص ٨. وانظر ما كتبناه عن القصة في مجلة عمان، ع ٩٢، شباط – فبراير ٢٠٠٣. وانظر: إبراهيم خليل، من الاحتمال إلى الضرورة، مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠٠٨ ص ٢٠٣

٤٠. يحدث لي دون سائر الناس، ص ٢٤٨

٤١. يحدث لي دون سائر الناس ص ٢١٠





محمد طمليه: حفل وداع المحتجب !!

صاحبي..
سلام عليك.. وعلى الذين نفضوا أجسادهم وآثروا عزلة يحتجبون بها عنا، ويتركون مساحة لهاتهم، ومقاعدهم، وأوراقهم، ومزاجهم القلق، وأرواحهم المتمردة، ليرتاحوا قليلا، كي يختبروا مقدار حضورهم عند محبيهم.. سترى أن محبيك كثر، وهم مشوقون لك بالقريب رغم قسوة الاحتجاب.

***

عذيرك مذ أول نخب، أو نحيب، وحتى آخر جرعة ماء، نواح، كحول، كيمياء، موت، حياة، حياء، فجور، اختر ما تريد منها، فكل هذا لا يستطيع البوح به إلا أولائك المتحمسون النبلاء الذين راهنت عليهم، وهم، يحبونك، ويتذكرونك، وما زالوا على عهدهم الجميل معك: (الأحباء الأحباء.. قليلا ما أقاموا.. دارت الكأس عليهم، دورة أو دورتين، وهوت حباتهم تترى، فمالوا ليناموا)..

***

هل نمت قليلا؟ إذن فليكن كل ما يكتب لك مناجاة أو ملصقات حتى لحظة استعادتك، فأنت وحدك الذي تجرأت فاقترحت عناوين حاسمة لم تأت عفو الخاطر، بل كانت فلسفة حياة؛ مثل قف، وممنوع، واحذر، ولم تكن سيئ الظن بالعالم، كما لم تكن طيب السريرة مع المسميات الجاهزة، فالعالم أنت تعتبره خدعة كبرى.. ربما احتجابك هذا خدعة، أو خطأ فني طارئ..ربما!!

***

وأنت من جمعت كثيرا من التناقضات في إهابك، وتقبلها من حولك، منك، بمحبة، لكنهم رغم تفهمهم لهذا، توهموا أنهم عرفوك، لكنهم لم يسبروا الفرق بين نار رؤيتك، ونور جوهرك، هذا السر الذي داريت مسكه بحناء تبغك، ولم تعطهم جوابا فاصلا يحدد المساحة بين نار الموقف، وفردوس الثواب!!

***

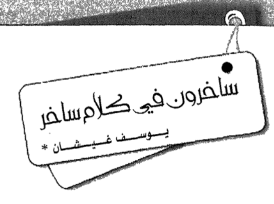
لعلك احتجبت قليلا.. من المؤكد هذا، فالحقيقة بالنسبة لك لا بد وأن تكون مغايرة لما رأينا، وهي تلبس ثوبا مختلفا عن ذلك الذي نسجوه كفنا للغائب: فهذه الجنازة كاذبة، والمشيعون وهم، والتابوت سراب، والصور خدعة، والجنازة مسرحية، فلقد تشابهت كل تلك التفاصيل علينا، والذي دفناه كان لصا، سرق كل محبتنا، ومشاعرنا، وتعاطفنا معه حد التآمر على ذواتنا، هو اختلس، كل هذا، بمحبة، وبابتسامة، وببساطة، وبراءة، ثم غاب.. فقط.. غاب!!

***

صاحبي.. ليت مراسم الاحتجاب/الوداع، كانت مختلفة، كما يليق بغيابك، بدءا من الابتسامة، والمشروع التلقائي لحفل عبثي، حتى الانتهاء بنخب الوداع، حيث ترفع الكؤوس، ولا تنخفض إلا بيضاء، شفافة، نقية، كقلوب المحبين.. ربما هناك وداع مواز لم نره في المقبرة، لكنا استشعرنا بعض ملامحه، طقوسا فرضتها الطبيعة، هناك، حين اشتدت شعائر غضب الغبار، عند قبرك، كأنه يجوح: سلاما عليك.. وكانت الريح التي أعلنت حزنها ورمت تنهيدة كبرى: سلاما عليك.. ثم نكأت جراح الرمل فأثارت زوابعه، وبعدها تركت بعضا منك على أجسادنا، أرواحنا، بقاياك فينا، نحن الذين صدقنا عبثك، وسخريتك، وجديتك، وضميرك المزروع في أرواحنا، غير أنك تصرفت بتلقائية، وقررت أن تمضي، وكعادتك، بعبثية جادة، مددت لسانك، وهزأت بنا باكيا، ومشيت، وربما أنت لم تفعل ما توهمنا، لكنك موهت شيئا ما بغيابك.

---

* كاتب أردني
mefleh_aladwan@yahoo.com



هل ماتت نملة طمليه؟؟

... ومات محمد طمليه، وشاركت كغيري في الكتابه عنه. في الواقع لم يكن يمر اسبوع في حياته، منذ عقود، الا وكتب عنه احد الزملاء او القراء او المعجبين او الناقدين، لأن طمليه كان حالة ابداعية فريدة لا يستطيع احد ان يتجاهلها، حتى لو اختلف معه شخصيا او فنيا... وهذه احدى ميزات – أو لعنات- الإبداع: ان يكون خلافيا وجدليا ومثيرا للأسئلة. ولم يكن طمليه يهتم بهذه الكتابات ، اذ كان منهمكا ربما منذ ولادته بهذا القلق الوجودي والغربة والإحساس المفجع بالعبث والأرق والتوق الى المستحيل.

في إحدى مجموعاته القصصية التي صدرت عام ١٩٨٤ كتب قصة قصيرة جدا ،كانت عنوانا لمجموعته القصصية الرابعة، وهي قصة المتحمسون الأوغاد، وتتحدث حول نملة سئمت من حياة فصيل النمل الرتيبة التي تقتصر على نقل الحبوب وتخزينها استعدادا للشتاء القادم، فقالت لرفيقتها:

- هراء ان تكون حياة النمل مقتصرة على نقل أشياء سخيفة.

لم تستوعب (الرفيقة) هذا التمرد الغريب وحاجتها بضرورة التخزين لغايات استمرار الحياة لكن النملة المشاكسة قالت لها، بلا مبالاة:

- إننا سنموت بطبيعة الحال.... لقد فقدت الدهشة في حياة رتيبة لا جديد فيها ...ان حبوب القمح متشابهة حتى ليخيل لي اني نقلت حبة قمح واحدة طوال حياتي.

وكان ان قدمت رفيقتها تقريرا بما سمعت الى قائدة الفصيل، فصارت نملة طمليه محتقرة ومنبوذة حتى ان احدى رفيقاتها قالت (على سمعها):

- تلك هي النملة الساقطة، كم ارجو لو يسمحوا لي بدق عنقها.

فاشاحت نملة طمليه بوجهها وهي تقول:

- هؤلاء المتحمسون الأوغاد.

هذه هي القصة، بكل بساطتها وعمقها، بكل انهزاميتها وتمردها، بكل انتمائها واغترابها، بكل حزنها وفكاهتها السوداء... هذه هي نملة طمليه ..هذا هو محمد طمليه شخصيا وفنيا.

وقد وضعتنا نملة طمليه امام اشكالية فلسفية وجودية، لم نكن نلتفت اليها قبل الان، هل ندين الفصيل الذي يعمل بنشاط روتيني هائل، لكنه نسي ممارسة الحياة والدهشة بالتفاصيل والتمتع بلذة المغامرة خلال انغماسه في تأمين الضروريات؟ ام ندين النملة المتمردة على روتين الحياة اليومية والعادي والمفروض والمسلم به، وتسعى الى (تتفيه) هذا العمل الضروري لحياة القطيع- الفصيل؟. أم ندين الاثنين معا؟

محمد طمليه ابقانا على جمر القلق، فهو يجيد طرح الأسئلة المفجعة لكنه لا يحاول ان يجيب عليها، بل يتركنا نهبا للقلق الوجودي الذي يعاني منه، لكننا نعرف وندرك انه كان متعاطفا مع نملته، ومؤيدا لها في السر والعلن، لا بل عين نفسه قائدا لميليشيا النملة المشاكسة في كل لحظات حياته...ودفع ثمن ذلك..قلقا ومللا وعبثا وموتا قراحا.

مات محمد طمليه لكن القلق الوجودي لم يمت!!

مات طمليه لكن نملته لم تمت!!

مات طمليه، لكن ابداعه لم يمت.

مات طمليه، لكنه يظل اول الساخرين، وآخر من يموت.

---

*كاتب أردني
ghishan@gmail.com



طمليه والتاريخ الذهني

د. مهند مبيضين *

أدرك محمد طمليه أوان الرحيل جيدا، وربما انه لم يابه به، كان يريده ان ياتي دونما ان يكون قد اعد نفسه لاستقباله، كان يعي ان الانتظار يوقظ روح الهلاك، فأشاح بوجهه عنه دونما وجل.
هكذا رحل، الكل كان يسأل عنه، في أوساط النخبة السياسية ومجالس القرى والمثقفين وحتى أولاد الحي، كان الزقاق الذي يقود إلى العزاء قصيراً جداً، لكن ما كان يلفت الانتباه سواءً في يوم الدفن أو مدخل العزاء ذاك الجيل من الصبية والشباب الذين عرفوا الفقيد جيدا وكانوا يتشحون بالحزن الخالي من أي ادعاء بالحب او الصحبة أو الزمالة.

في الموت يكثر الحديث عن التفاصيل، تفاصيل الموت والموت والوداع، ربما يكثر الاستثمار بالمتوفى أيضا، ويكون هناك ثلة من المدعين ومن الصادقين، لكن الثابت أن طمليه لم يكن دوما يرغب لا بحياد عام ولا بحياء ولا برياء ممجوج بادعاء الصحبة.

ربما كان محمد طمليه محظوظا في حب الناس، لكن المشكلة التي رافقت مرض الراحل ليست في ما كان يصيبه فقط، بقدر ما كانت تحيل الأسرة المحيطة به إلى حالة من الصعب جدا تصورها. كان أكثر المتأثرين الصديق احمد طمليه، كان في غير قادر على الابتعاد عن أخيه وبلا شك مثل غياب الفقيد لبقية أعضاء الأسرة نهاية حياة وحب لأخ غير عادي، لكن العبرة تظل دوما بالتجاوز والبدء من جديد.

ربما سيجيد الكتاب وصفاً بمحمد وقلمه، لكنهم ربما لا يعرفون الكثير عن قريته أبو ترابه، وعن طبيعتها، وعن ناسها، بيد أن المهم في الأمر هو المسافة الفاصلة بين أبو ترابه في الكرك وبين وادي الحدادة في عمان وما بينها تطور عقلية الفقيد.

سيرتب الكثير من الكلام في ملاحق الصحف، وسوف يُعد المتكلمون بياناتهم ليوم التأبين، وسيستذكره المقربون، لكن أكثر الفاقدين له سيكونون أولاد الحارة وأبناء الزقاق المفضي إلى خاصرة جبل الحسين، الذي ما كان يوما إلا درباً للباحثين عن حكمة الجبل التي ظل إيجادها صعبا على كثيرين، وسبق طمليه في ذلك زياد قاسم.

ليس في خطاب الوداع شيء، أفضل من الصدق، والصدق أنني لم أتواصل بالرجل حياً بغير القراءة، والمواظبة على تفقد الصفحة الأخيرة من جريدة العرب اليوم، حتى إذا ما كانت المقالة مكررة أدركت أن صاحبنا جانبه الخير، لكني كنت أتلمس معاناته عبر الصديق احمد – شقيقه- الذي انبرى لتحمل كل تبعات مرض محمد، وكان خير سند للأسرة التي اعتادت ابنها الشقي المحب لها. اعتادت حبه ومزاجه الصعب، واعتادت عصبيته وعطاءه الكبير لها حتى وهو مريض.

قراءة محمد طمليه يجب أن لا تمر بسهولة، أو بإفراط الودّ، إذ من المهم وضعها في سياق قراءة تاريخ الأفكار وبنية فئة الكتاب في الأردن وتطور العقليات، وحراك الأفراد، تلك القراءة يجب أن تلاحق المستوى الأكثر استقرار في كتابة طمليه وهي مسألة الارتقاء بالنص الساخر إلى مصاف التأريخ الذهني للمجتمع بحيث يغدو ملاذا للكثيرين ممن يرون انه يعبر عن موقفهم.

---

*كاتب وباحث أردني
mohannad974@yahoo.com

إضاءة

طمليه وفلسفة السخرية

د. راشد عيسى *

فلسف أبو العلاء المعري كلا من الحياة والموت بسخرية مريرة ولا سيما عبر قصيدته التي مطلعها:

غير مُجدٍ في ملتي واعتقادي   نوح باكٍ ولا ترنم شادِ

فسخر من الذين يتمنون أعمارا مديدة أمام تعب الحياة وشقائها وكذلك فعل ابن الرومي ولكن بأسلوب مختلف، من خلال الصور الفنية الكاريكاتورية اللاذعة الدقيقة، واشتهر جورج برناردشو بفلسفة التهكم من الواقع، وعُرف زكريا تامر بسخريته من الواقع السياسي بما كتبه في المضحك المبكي.

محمد طمليه كاتب مختلف سواء في قصصه القصيرة أو في زاويته الصحفية الشهيرة ((شاهد عيان))، مختلف في أسلوبه الجريء المكاشف، وفي كناياته وإيماءاته وتلميحاته وفي انتمائه الفائق للإنسان، وفي تناوله للواقع اجتماعيا كان أم سياسيا. فهو ابن الحياة التي أخلص لها في محاولة التصالح معها ولم يستطع، لأن قلقه أكبر من أن يطمئن إلى طبع المخاتلة والمخادعة في الحياة اليومية. لذلك مال إلى تعرية ما وراء التفاصيل الصغيرة التي تحمل دلالات كبيرة.

طمليه كتب بلذة ألم باذخة؛ لأنه كان جادًا فوق العادة، وما الابتسامات التي ترتسم على شفاه قرائه بعد استيعاب مقالته سوى نوع من تفريغ الذات وهجائها من أجل تعديل الحالة المائلة لا من أجل الضحك نفسه. فلم يكن يسخر من الحياة نفسها قدر سخريته من سكان الحياة الذين ينبهرون بمكياجها المزيّف، فيقعون في السلوك المريب والتصرفات الشخصانية على حساب الفضيلة. كتابة طمليه صادقة جارحة ؛ لأنها نابعة من نبض الشارع اليومي والحزن اليومي والشقاء الأبدي المتواصل، وامتازت بظواهر أسلوبية ناجحة كالاختزال اللغوي النبيه والتورية والتوارب الدلالي الحادّ، والتعبير البسيط الذي يدرك معناه القروي والمدني والصحراوي معا.

لم يكن يريد من الحياة أكثر من كوخ صغير في إحدى مغاور عمان وسندوتش فلافل وقارورة نبيذ وعلبة تبغ، لأنه لم يكن معنيا بربح ذاتي فهو مدرك أنه غير رابح إلا الخسارة، لكنه كان يريد حياة أفضل وأجمل لسواه من الكادحين الفقراء الذين يعيشون على هامش الدنيا بآمال مثقوبة محزّزة باليأس مرشوقة بالخيبات المتوالية التي يسببها لهم المتحمسون الأوغاد في مجموعته القصصية.

والسخرية المبدعة لا يقدر عليها إلا أصحاب المدركات العميقة والرؤى البصيرية الذكية.

وقد كان طمليه واحدا من هؤلاء الذين وظفوا أقلامهم في رسم صورة المخفي والمسكوت عنه والمسهو عنه والذي لا ينقال، لذلك كان متميزا ومقروءا بسخريته الأليمة اللذة.

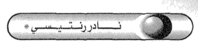
وينبغي أن نعترف حدّ التباهي بأن طمليه كان رائدا حقيقيا لفن الكتابة الساخرة في الأردن، وربما يكون رائدا في فن السخرية من الموت بعد أن ذاق طعمه وجرّب سكنى القبر بدلا من غرفة متهالكة وجيب فارغة وعلبة تبغ فارغة وقارورة نبيذ فارغة. لقد عاش طمليه ليؤثث الفراغ وهاهو فيما أتوقع سيحاول تأثيث القبر بضجيج الحياة، سيصرخ كثيرا: أعيدوني إلى الحياة حتى أكمل مشروع سخريتي منها، أعطوني فرصة أخرى لكي أقول المكتوم والمكمّم... أحبكم أيها المتحمسون الأوغاد أحبك يا سيجارتي التي كنتِ تحرقين طمأنينتي أولا بأول.. ولن أحبك يا موت...لن...لن.

---

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@ yahoo.com

مساحة للتأمل

أربعون سنة لا تكفي كتابة رواية!



نادر رنتيسي*

ذهب محمد طمليه ممتلئا بكل أسباب الحياة والرحيل، ولم يدّخر وقتا للمراجعة؛ إذ كانت حياته، المقتضبة، محطة واحدة، حافلة بكل ما يناقض قوله الأثير، من باب درء الحسد، إنه لم يعش، ولم يتراكم في حياته ما يستحق الكتابة!

حياته كانت تجربة تتكرر كل يوم، فقد كان المؤمن الغفل الذي يمكن أن يُلدغ من الجحر مرات؛ وتلك العبارات التي كانت تتردد كثيرا في مقالاته عن انه لم يندم على فعل، وأنه سيكرر كل حياته لو عاش عمرا آخر، لم تكن من قبيل المناكفة أو العناد، بقدر ما كانت علامات سلوك مبدع، عاش بوهيمية انتهت به إلى أن يذهب إلى أخذ جرعة الكيماوي مدخنا، ومفرطا بإيقاد روحه، ممعنا في مد الألم بعروقه الجافة..

كان قد باغته السرطان في أوج إحساسه بولادته وتفوقه الجديد، فقد أصيب صيف العام ٢٠٠٤ بورم خبيث في لسانه، ألجم قلمه عن الكتابة فترة قبل أن يستعيد توازنه، ويبتكر صيغة جديدة في مقاومته بالكتابة؛ وهي ذاتها الصيغة التي مكنته من متابعة الحياة على ذلك النحو المختلف لطفل يخوض الحياة مبكرا بدوافع الفقر واليتم المبكر، وطالب يمضي في أسفار مبتسرة لدراسة لا تكتمل، بحكم الانخراط المحكوم بالأمل في العمل السياسي، وعاشق في حب مزمن لا ينتهي، كما النهايات المنطقية، بزواج وأولاد لائقين لطقوس يوم الجمعة..

أثناء علاجه في المدينة الطبية، كان يحرص على وضع قرائه في صورة تطوراته الصحية، في سياقات قصصية تتيح له تشكيل المرض على هيئة سكرتير يذكره بواجبه إزاء مشروعه الأدبي.

تجربته مع المرض منحته طاقة جديدة للسخرية، تجلى ذلك في جملة نصوص متوالية كتبها بأثر السرطان، واللافت انه أقبل عليها كما لم يفعل من قبل..

أثمرت مرحلة المرض عن كتاب نصوص حمل عنوان « إليها بطبيعة الحال» الذي جاء وسط جملة مشاريع مؤجلة لطمليه، الذي ظل يتحدث عن رواية « يعكف» على كتابتها، تستكمل مطالع الروايات والقصص القصيرة التي تجلت في مقالاته، لكنه أوغل كثيرا في المجاز حين قال إنها تحتاج أربعين سنة لإنجازها.

وما كان محمد قادرا على كتابة «روايته» وإن امتدت حياته لأربعين سنة أخرى، فمنذ مقالته الأولى في صحيفة الدستور العام ١٩٨٣، تكرس بوصفه كاتب مقال ساخراً، أسس لنمط جديد من الكتابة، استمرأه وفضله على القصة التي انجز من خلالها أربع مجموعات أنبأت بقاص مغاير، يكتب نصا خاطفا، يطرق موضوعات المهمشين، مخلصا للايدولوجيا التي شكلت وعيه..

تكرّست لغة طمليه المتقشفة، وفكرته الخفيفة من الأفكار الكبرى، ليراكم رصيدا مذهلا من المقالات والنصوص التي قامت على مفردة« الهتك» والاعترافات الجوانية، وهو ما تجلى في كتابه المشترك مع الفنان عماد حجاج «يحدث لي دون سائر الناس».

راكم محمد منجزه الذي حظي بمتابعة القرّاء لمختلف مستوياتهم، حتى لم يكن يمضي يوم دون أن يكسب قارئا جديدا، يُبهر بقدرته على بث الرعشة بما هو متوقع.

ربما بدا، غير مرة، مبهورا بما اكتشفه من « جماهيرية» لدى القراء الذين اختبرهم في حفلات التوقيع المتعددة التي اقامها في السنوات الأخيرة، ما جعل منه الكاتب المحلي الوحيد، ربما، القادر على استقطاب الجمهور.

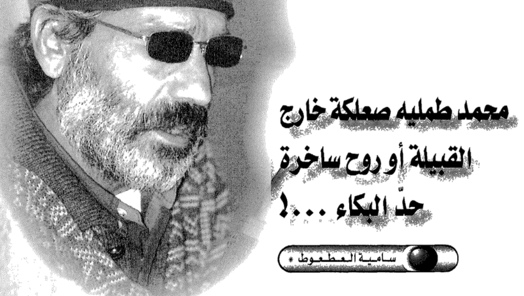
بيد أنه لم يجتهد كثيرا في المثابرة على تعظيم جماهيريته، وهذا ما يفسر أن ذيوعه يكاد يقتصر على الأردن، حتى ان أيا من كتبه لم تطبع خارج إطار المحلية.

ولم يعتن طمليه كثيرا بفكرة كونه كاتبا استثنائيا، إلا في وقت متأخر لم يسعفه بكتابة الرواية التي ظل يحلم أنها ستجعله في مصاف الكتاب العالميين..

.. **اكتفى** من النوم بحلم أخف من ليلة صيف، ولم يرهق يقظته بأحلام لا تتشكل في جغرافيا بالكاد تستوعبه بجسد مفرط النحولة!

* كاتب وصحافي أردني

Nader_rantisi@yahoo.com



محمد طمليه صعلكة خارج القبيلة أو روح ساخرة حدّ البكاء ...!

سامية العطعوط *

هل كان محمد طمليه آخر الصعاليك الذين كنا نسمع عنهم عبر التاريخ؟ وهل جاؤوا إليه من كل أصقاع الأرض السفلى ومن هضابها وبحارها وسهولها الحمراء، ربما لاستقباله بحفاوةٍ مدهشةٍ تحت تراب الحياة؟

هل نفض محمد يديه من الحياة، كما نفض الذئب يديه من دم يوسف؟

لم يكن طملية ذلك الكاتب الرائع في قصصه ومقالاته فقط، أو في ضحكاته وسخرياته المريرة، بل كان الكاتب الذي خرج على قواعد اللعبة، وغادر البذلة وربطة العنق الأدبيتين نحو التحرّر من كل شيء.. غادر القصّة القصيرة نحو المقالة الساخرة، بقرار حاسم... والآن يغادر الأرض الحافلة بالبكاء والضياع والمطر، ساخراً مبتسماً نحو عالمٍ آخر نحسّهُ ولا نراه..

عندما تعرّفتُ على محمد أول مرة في رابطة الكتاب الأردنيين، وكنتُ قد بدأتُ أدرجُ أولى خطواتي في القصة القصيرة، كان محمد حاضراً، وكان لشخصيته ذلك السحر العجيب. فكنتُ أشعر أن الرابطة هي محمد طملية، فإذا تغيّب عنها، فرغَتْ من معناها وضجيجها وضحكاتها وسخريتها اللاذعة، وانزوَتْ في ركنٍ من ضَجَر..!!

حين تعرّفتُ عليه، لم أكن أعلم أن الموت سيخطفه هكذا سريعاً بطيئاً، حاسماً مراوغاً قبل أن يرى أولاده وأحفاده وزوجته التي ستأتي في يوم من الأيام..

كانت الثمانينات حافلةً بالوعي، والعمل والنضال والتمرّد العفوي ضدّ كل أشكال السلطة خاصة السلطتين الأدبية والحزبية، ولم يكن محمد سوى نموذج لتمرّدٍ عفويٍ ضدّ ما يخنق الأنفاس ويكتمها.. ضدّ ما يُميت الروحَ في عزّ الشباب ويسربلها بكهولة لا تنتهي.. ومع ذلك، فقد اصطاده الضجرُ لسنوات، لكنه نجا منه عبر مقالاته الساخرة... عبر الكتابة التي تضحكُ بأعلى صوتها، وبملء فيها ألماً..

مات الصديق الذي حرصْتُ على ألا أراه في آخر سنتين، لأنني لم أحتمل.. كنتُ سأنفجر بكاءً وحزناً عليه أمامه.. تحاشيتُ أن أراه رغم شوقي إليه، لأنني لن أحتمل نظرةَ عتابٍ من عينيه، كنتُ سأشعر بالعجز الكبير القاتل...!!

محمد يا صديقي..

أحبّك الكثيرون...

تعلّقوا بكتاباتك التي كانتْ تعبّر عن رؤاهم وأحلامهم التي انهارتْ في يوم ما.. أحبك الفقراء والعمال والمزارعون، لأنك كنت تحمل أمانيهم كقنديل زيت، وتحرص عليه ألا ينطفىء مع ريح الأيام العاتية.. كنتَ حريصاً على أن تلعن الخراب، وفي الوقت نفسه أن توقد شمعة حزن شفيف للقادمين من طيّات الأيام .. كي يروا أنفسهم على حقيقتها، ويختاروا دروبهم في الحياة اختياراً غير مجاني..

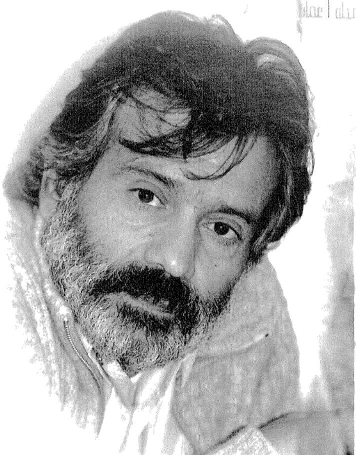
كنتَ تعرضُ أوجاعك للمتعبين، وتمنحهم من آلامك ابتسامات لراحتهم.. منحتَ الفقراء الضحكات غذاءً روحياً لقلوبهم.. وكنت بالنسبة للمهمّشين الابن والصديق والقلب والصعلوك والجميل والمناضل الذي قاوم أصعب الظروف والأمراض وأقساها..

كانت رحلتك في الحياة كما اخترتَها أن تكون... الرحلة الساخرة الصعبة، الرحلة التي منحَتْ الحياة معناها الوجودي بالنسبة لك.. الرحلة التي امتلكتَ كل ثانية فيها وعشتَها حتى الثمالة.. !!

صديقي.. على الرغم من مرضك، فقد خطفك الموت منا على حين غفلة ..! ولكنك حياً ستبقى في قلوبنا.. في قلوب عشاقك المحبين الساهرين المتعبين... في ذاكرة التاريخ القادم القادم من وراء الأفق، ستبقى كتاباتك ما دامت هناك أنفاس تصعد وتهبط على هذه الأرض..!!

فسلامٌ على روحك يوم وُلدت ويوم غبتَ ويوم تُبعث حياً...!

*كاتبة أردنية
Sam59at@yahoo.com



محمد طمليه .. كتب القصة القصيرة وعينه على الرواية

انحاز للمهمشين واتخذهم رفاق درب

أحمد طمليه *

لا أحد يستطيع أن يحدد الفرد الأكثر تأثيراً في الأسرة، فليس بالضرورة أن يكون الفرد الأصغر، أو الفرد الأكبر، أو الأوسط، بل ثمة فرد يهبه الله حضوراً خاصاً، فيصبح هو نابض الأسرة، لا يتقرر شيء إلا برأيه، ولا يتحدد أمر إلا بأمره، ولا يتشكل رأي إلا من وحيه.

نحن أسرة مكونة من أحد عشر فرداً، باستثناء أمي وأبي، وترتيب أخي محمد يقع الثالث، فأمامه خولة ومروان، وخلفه بقية الأشقاء، ومنذ أن تفتح وعيي على الأقل، لاحظت أن محمد هو العنصر النابض بالأسرة، فقد تميز بيننا قبل أن يحظى بأي تميز، من أي كان.

بدأ تميزه يظهر، في مطلع عمره، من خلال عنايته الفائقة بمن حوله، هي ليست عناية بمعنى العطف والحنان، بل إصراره على أن يكون قريباً من الجميع، وأن يفتعل مناسبات الغاية منها اضفاء شيء من البهجة على الجميع، حتى عندما كان يغسل رأسه بطريقة بدائية في بيت أمي: «صابون جمل» وأبريق ماء، كان يطلب من أخي اسماعيل تحديداً أن يصب الماء على رأسه، ثم يقوم هو بفرك شعره بالصابون، وما أن ينتهي محمد حتى يطلب من إسماعيل أن يحني رأسه، ويبدأ محمد بصب الماء على شعر إسماعيل مكرراً تعليماته: آذانك يا إسماعيل، من الأسفل، من الأعلى، أفرك جيداً في هذه المنطقة.

المسألة كلها مجرد غسيل رأس، ولكنها كانت تأخذ طابعاً احتفالياً، إذ نتحلق جميعاً حول عملية الغسيل الضروس، وتنفجر ضحكاً خاصة على إسماعيل الذي كان يتوسل من أجل أن يكف محمد عن صب الماء.

عندما خرج محمد من المعتقل على أثر أحداث الجامعة الأردنية عام ١٩٧٩، كانت الساعة تشارف على منتصف الليل، يومها أيقظنا جميعاً، ووزع علينا مهام كعادته: هناك من عليه أن يضع أبريق الشاي

على النار، وهناك من عليه أن يغسل الكاسات، وهناك من عليه أن يسخن الخبز، وهناك من عليه أن يصب زيتاً وزعتراً في الصحون، ثم أخذنا محمد إلى سطح الدار مع وجبة إفطارنا المتواضعة، الغريب أننا تحلقنا جميعاً حول وجبة الافطار ، فيما هو لم يذق لقمة واحدة، بل لم يجلس مثلنا على الأرض، بل ظل يمشي حولنا ، باحثاً عن كيفية افتعال مناسبة كبيرة فيها الكثير من البهجة والفرح، دون أن يكون ثمة ما يستوجب، بالضرورة كل ذلك.

كان محمد ينخرط بما يفعل حد الثمالة إن صح التعبير، فإن باشر بالقراءة، فإنه يقرأ بنهم منجزاً في اليوم كتابين وأكثر، وكان لا يقرأ إلا الأفضل، وعملية الأفضل هذه كان يستشفها وحده، فأحياناً من نظرة على غلاف الكتاب كان يبدي رأياً ويشيح بوجهه عن الكتاب، وأحياناً كان يتصفح ورقة أو ورقتين من الكتاب حتى يحدد موقفه، وغالباً ما كان يزيح الكتاب من أمامه من مجرد قراءة أول كلمتين واردتين في الكتاب، ولم يكن يكتب إلا في الهزيع الأخير من الليل: حين ينام الجميع، يجلس في غرفته الصغيرة، ويبدأ بخط كلمات بأحرف صغيرة جداً، وكأنه لا يريد أن يقرأها أحد قبل أن يعلن هو ميلادها. وحين ينتهي من النص، كان يوقظنا جميعاً، بما في ذلك أمي، التي كانت تترقبه بطرف عينيها منتظرة أن ينادي عليها ليقرأ لها آخر ما كتب.

والقراءة بالنسبة له لها طقوس، فثمة مهمات، تتوزع أغلبها على اعداد وجبة الفطور، ومنها ما يتصل بتهيئة أماكن مناسبة لجلوس الجميع، كان يعني محمد أن يكون المستمع مستريحاً، ومهيأ للاستماع. كانت قراءة نصوصه تتم عادة بصوته وبصوت مرتفع، فهو لا يرضى أبداً أن يقوم أحد بقراءة النص بنفسه، وإذا حضر أحد لأي سبب، يحتفي محمد بحضوره، ويقرر أن يعيد قراءة النص من جديد، حتى يتسنى للقادم الجديد أن يدخل في جو النص، ثم يبحث محمد عن رأي في عيوننا، دون أن يكون معنياً تماماً بالاستماع لهذا الرأي، فهو الآن منتش بنصه، يظل يحكي عنه، أما البقية فبامكانهم أن يستمتعوا بتناول افطارهم فيما لا يتوانى محمد عن الإمعان في إكرام ضيوفه، ووضع إبريق شاي جديد على النار من قبيل الاحتياط.

الحميمية هي الصفة التي تغلب على علاقة محمد بمن حوله، والتفاعل مع الأشياء مهما صغرت، هي سلوكه ومنهجه، والحميمية لها أشكال وألوان لديه، فإن كانت قد عبرت عن نفسها بالكثير من الحنو والشفقة على أفراد أسرته، فإنها كانت حادة مع أصدقائه: لدرجة أن أحدهم قال ذات يوم: أتحدى إذا كان ثمة شخص يستطيع أن يعيش مع محمد شهراً واحداً متكاملاً. وهذا الشخص لا يكره محمد بالتأكيد، بل هو عاجز عن مجاراته، فالشمس تبزغ كل الصباح من الشرق، ولا يمكن أن يكون هذا مدعاة دهشة كل صباح، والنهار نهار والفجر سيبزغ في نهاية المطاف، سواء نمنا، أو رحنا نتسلى بتبادل أطراف الحديث، كانت الغالبية تميل إلى النوم، أما هو فيصرّ على الاستمرار بتجاذب أطراف الحديث حتى طلوع الفجر: والطريف أنك قد تسمع محمد الساعة الخامسة فجراً يشتم شعر التفعيلة لجارنا «أبو تيسير» المغلوب على أمره، أي أن محمد لم يكن معنياً بمن يجلس إلى جواره كي يسهب بالحديث، فهو قادر على جعل أي أحد يشاركه أطراف الحديث، لدرجة أنه في ذروة عطائه، وزخم ابداعه، كان رفاقه المقربون من المهمشين: خالد لهلوب، كمال أبو حمدان، عامر النمروطي، حسن المصري، الطيطي. كان صافياً جداً مع هؤلاء، يحدثهم عن مشروعه الإبداعي، ويطعمهم، ويسألهم عن حالهم وأحوالهم، ويبذخ عليهم، ولا يعني هذا أن محمد كان يبحث عن الحلقة الأضعف ليتواصل معها بل كان دائم البحث عن الحلقة الأنقى، والأكثر صدقاً ، ولهذا السبب تحديداً، ربما مال محمد، بعد اخفاقات، إلى توثيق علاقاته مع النساء، فهن مندهشات على الدوام، أو ما أسرع إثارة دهشتهن، وهو يحتاج لهذه الدهشة، وهذا الكم من البساطة المعجونة بخميرة الوجدان والشفافية.

على الرغم من أن محمد كاتب قصة قصيرة بالدرجة الأولى، وكاتب مقالة قصيرة، إلا أنه كان يميل بقراءاته للروايات، وكأن لسان حاله كان يقول: أن المسألة ليست فكرة، أو مجرد خاطرة عابرة سبيل، بل هو جو عام، شخصيات من لحم ودم، علاقات متشابكة، مسارات، حياة ممكن أن نضمها بين دفتي كتاب، ولهذا، أينما ذهب محمد كان يحمل معه دائماً روايات لماركيز كاتبه المفضل :

«الحب في زمن الكوليرا»، و«مائة عام من العزلة» ، أما دوستوفسكي فقد رافقه محمد بحميمية في المرحلة الجامعية، ولا أظنه التفت إليه بعد ذلك إلا من خلال «قصة موت معلن»، والحال نفسه ينطبق على تشيخوف، الذي فترت علاقة محمد به بالثمانينيات، ليس موقفاً من تشيخوف بل انجذابا للرواية التي كانت تروي شيئاً من عطشه. ويمكن القول في هذا السياق، أن محمد كتب القصة وظلت عينه على الرواية التي وعد بها مراراً وتكراراً، وكان مؤمناً أنها ستضعه في مصاف الكتاب العالميين إذا كتبها، ولكنه، للأسف، لم يكتبها، رغم أنها كانت ناضجة تماماً في ذهنه وفي خياله، ولم يكن بحاجة إلا إلى قليل من الوقت ليخطها أحرفاً وكلمات على الورق.

*كاتب أردني



محمد طمليه..
مقتطفات من قديمه الجديد



ملائكة في «شارع الشابسوغ»

*صباح الخير يا «عمان»...

** كأني أشم رائحة شاي يغلي /زيت وزعتر/ خبز ساخن: إفطار من أجل التلميذ الكسول الذي استيقظ على مضض / للصبية التي وقعت في الحب يوم الثلاثاء الماضي / للصغار الذين أعفاهم عدم اكتمال النمو من عبء الصحو...

*صباح الخير يا «عمان»...

**شارع «الشابسوغ» الذي تماثل للشفاء بعد نوبة من العتمة العضال / الجريدة الطازجة التي خرجت للتو من مقلى الحبر / بائع القهوة التي أشربها بلا سكر - قهوة مرّة ليوم حلو.

**صباح الخير يا «عمان»...

**أذرع الشوارع بحثاً عن ندى يكفيني طوال النهار: «فول وحمص» يأكله على عجل عمال وافدون / قطط فائض عن الحاجة في زقاق / ملائكة تتكرت على هيئة ملائكة في ساحة المدرسة / امرأة عاملة بجورب منسول عند الكعب...

*صباح الخير يا «عمان»...

***مدينة بكامل القيافة استعداداً ليوم جديد. هل تزيّنت؟ قيل أنها تناولت غيمة لم تجف بعد عن حبل الغسيل. وقميصاً خاصاً ترتديه كلما جاءت لزيارتي، و«حصيرة» نثرت عليها عدة حفنات من النبض تمهيداً للغداء - مدينة تطبخ نبضاً لأبنائها.

*صباح الخير يا «عمان»...

*من المؤكد أنني أتحدث عن «عمان-ما غيرها»، وليس عن «عمان - عاصمة الثقافة العربية».

**من النادر أن تجد مدينة تنسى أن تضع مسحة من أحمر الشفاه قبل الخروج، ولكن لا بأس، إذ يمكن تأدية هذا الجمال تحت مظلة الباص، أو على غفلة من السائق في سيارة «سرفيس»، أو على قارعة المسافة بين قبلتين.



أدباء

كثيرون من الكتاب، الكبار طبعاً، اعتادوا على الاعتكاف في بيوتهم، بعد طرد الزوجة وحاشيتها، وقطع أسلاك التلفون، وتموين الثلاجة بما يلزم، وتوريد رسائل إلى الأصدقاء، تحمل تحذيراً بوجود ألغام مضادة للأفراد تحت الوسائد في منزلي.

أذكر من هؤلاء الكتاب «ماركيز» عالمياً. و«صنع الله إبراهيم» عربياً. و«محمد حسني» محلياً...

ولكن، لماذا يفعل هؤلاء ذلك؟ المطلوب هو التركيز... الاحتماء من وخز يتعفن على شكل نشاط يومي في الشوارع.... حبل غسيل ينبغي أن يبقى متوارياً عن الأنظار لأنه يحمل غيارات نسوية داخلية لا يجوز أن يراها الجيران.... الانسلاخ عن لهاث جماعي ينخرط فيه الآخرون سعياً وراء اللاجدوى.... الانزواء التام بغية تحقيق درجة عالية من الذهول.... التوغل في الوجوم إلى أبعد حد: الكتابة فقط.

قلنا أن صاحبنا «محمد حسني» فعلها ذات رواية: طلق الزوجة، وأهمل حلاقة الذقن، واستنكف عن سحب «السيفون»، وقطع أسلاك الهاتف والكهرباء، و«مواسير» الماء أيضاً، وطلب من الجهات قطع السير عن طريق الجامعة... وطلب من الجهات قطع أرزاق الناس... وطلب من الجهات قطع الأنفاس... وقطع المعونة عن القطيع.

*وهكذا تفرغ صاحبنا لكتابة الرواية...

**أحد النقاد قال أن الرواية ممتازة، ولكن الكاتب متأثراً كثيراً بالبيان الوزاري للحكومة.

النوم في العسل

*من مهرجان إلى مهرجان/ «هلكونا مهرجانات»...

**زوجتي نائمة، ودورها في المسرحية يقتضي أن تبقى هكذا إلى الأبد. ولهاث الرجل الذي يركض وراء الرغيف مجرد مؤثرات. والعتمة إضاءة تبهر العينين. والأوتار الصوتية خيوط عنكبوت في الحنجرة. والأنين عبارة عن نغم في «الأوبريت» ورنين الهاتف موسيقى تصويرية لخبر غير سار. والتصفيق للمطرب صفع...

*يوجد شعر وندوات فكرية، ولحن واحد تلتزم به كل السيارات التي تبيع «اسطوانات الغاز»، و«طابور دبكة» عند موقف «السرفيس»، وضيوف في فنادق الدرجة الأولى، وصحافة تتابع، وانبطاح على الأرض قيل إنه حركة إيمائية، ومجاميع في «الساحة الهاشمية» أخذتهم الكاميرا في لقطة واحدة، والأزياء زاهية الألوان ولكنها «بالة»...



ويوجد تراث، وحبل غسيل يقوم أحدهم بقصه إيذاناً ببدء الفعاليات، وألعاب نارية، وباقة من أزهار برية ذابلة قدمتها طفلة قروية لراعي الحفل...

ويوجد تسلية في المجمل، ونحن نتسلى، ولا نحفل بشيء...

الجثة

*أتحدث عن الجوائز التي يحصل عليها «أدباء» لا قيمة لهم.. مع استثناءات محدودة للغاية..

**«جوائز بالهبل»، ومؤسسات محلية وعربية تعمل على توريم الساحة بأشخاص منتفخين..أعرفهم واحداً واحداً، وأعرف أن تكريم الغث مألوف عندما يتألق الحضيض..

*جوائز..

**أدب رديء، وأصنام لا يمكن تهديمها، وفوضى، وأحدهم يضع



ساقاً على ساق في حركة توحي بأنه يزدرينا، ويزدريني شخصياً...

*جوائز..

**من يضمن أن تباغتني الشرطة ليلاً ويكون الهدف منحي جائزة؟ ومن يضمن أن لا أتعثر بجائزة في الطريق : سوف تأخذني سيارة الإسعاف إلى «مستشفى البشير» ويقول الطبيب المناوب: «بسيطة، مجرد أديب»..

*جوائز..

**فوضى، وغياب للمعيار، وأورام في الساحة، وجثث حصلت على جوائز.

رائحة العطر

نساء يلعبن كرة قدم...

**شاهدت واحدة من هذه المباريات.. مباراة «عن جد»: أهداف بالرأس وجديلتان من الشعر الأشقر، وحارسة مرمى ترمي نفسها في محاولة لالتقاط الكرة، وعرقلة في منطقة الجزاء، وامرأة صارمة تدير اللقاء بكفاءة عالية، وحسناوات يجلسن على مقاعد الاحتياط، ومدرب منفعل، ورائحة عطر تفوح من قلب الهجوم، وحقيبة يد تحملها إحدى اللاعبات في خط الدفاع..

*مباراة «عن جد»...

**حضانة في غرفة الملابس. وحبيب مخدوع. وتسريحة شعر بين الشوطين. و«أم العبد» حصلت على «كرت أحمر»، وراية مرفوعة، و«ضربة جزاء» مشكوك فيها...

*مباراة «عن جد»

*شد عضلي، ومزيل لرائحة الإبط، و«أحمر شفاه» على صافرة الحكم، ورائحة طبيخ في سيارة الإسعاف، وسيطرة تامة على خط الوسط، وخشونة، وركلات ركنية.

*مباراة «عن جد»..



**خادمة «سيريلانكية» على خط التماس، و«تبولة» بعد الهدف الأول، ومكالمة هاتفية طويلة جداً تجريها مساعدة المدرب، ونجمة الفريق لم تشارك في المباراة لأنها حائض، وأحذية رياضية بكعب عالٍ...

*ويقولون أن المرأة ناعمة...

ترويب الروح في الماء والسكر

«عماد حجاج»...

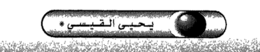
زارني عندما كان طالباً في الجامعة للتعارف والمجاملة. توهمت في ضوء معطيات حسن النية أنها زيارة خاطفة سوف لا تستمر أكثر من ساعة. ولكن سرعان ما تبين أن هدف «عماد» من الزيارة هو تفريغ احتياطي هائل من الكسل والارتماء، فبقي عندي سنتين كاملتين.

عشنا معاً في غرفة بائسة . هل كان ثمة أثاث؟ من المؤكد أننا امتلكنا «طنجرة» بدليل الطبخات التي اخترعناها وأسفرت عن نحول شديد أصابنا، وأصاب «أبو محجوب» فيما بعد. وكان ثمة على ما أذكر تلفزيون صغير و حاقد، أبيض وأسود، تابعنا على شاشته الصغيرة المنحطة غبشاً مسلياً. وكان ثمة معطف يستخدمه «عماد» كغطاء إضافي في الليالي الباردة، والأكثر غرابة: كان ثمة «إبريق وضوء» مركون في ناحية لم يخطر لأحدنا أن يسأل عن مبرر وجوده.

بائسان في غرفة بائسة، مع انعدام لأي شكل من أشكال الرفاهية. ولكني أجزم أننا لم نضجر يوماً: كنا نتسلى بالرونق والألق. بالمناسبة «عماد» يجيد ترويب الروح في الماء والسكر.

وعرفت مع مرور الأيام أن ضيفي «الثقيل» ليس مجرد طالب جامعي متوسط التحصيل، بل زوبعة من النبض أقامت في بيتي طوال سنتين





نصوص مباغتة ومتوهجة بالقلق

يحيى القيسي *

منذ قرأت النصوص الأولى لمحمد طمليه وأنا أشعر بانشداد عجيب إلى طريقته السردية الشائقة التي تورط القارئ في النص من اول كلمة إلى آخر نقطة، وبنفس واحد لاهث، فهو يكتب نصوصا متوهجة، نابضة بالحياة، وقصيرة مثل نصل خنجر للتغوص عميقا في العظم، كما قال الشاعر الداغستاني الكبير رسول حمزاتوف، إذ ينثال سرده حارا، له مذاق حرّيف، لاذع، ودوما أشعر بأن نصوصه مفخّخة، مليئة بالدلالات، والصور، تجرّ القارئ إلى عوالمها المشظاة، ثم تنسف طمأنينته بلا هوادة، ولا سيما عند الانتهاء من النص بشكل مباغت، في قفلة حادة تشبه حالة الضغط على الزناد أو سحب الحزام ليتفجر بمن يحمل، وهي استراتيجية «لئيمة»، وأنا هنا أستعير لغته التي أحب، إذ يتبّعها الرجل ليكتب نصوصا مختلفة ومغايرة للسائد، وتكون النتيجة نصا شديد التكثيف، شديد المخاتلة، يقول ويواري، للعوام منه نصيب، وللقارئ الذكي حصته أيضا في معادلة «السهل الممتنع»، وما أندر النصوص التي تضج بالحياة في مقابل النصوص المعلبة، البلاستيكية الروح التي تزدحم بها مجلاتنا وصحفنا، وكتب أدبائنا..!

من الواضح أن طملية كان يكره التكرار والاجترار، والنصوص التي عفا عليها الزمن، ولهذا ينزاح بالكلمات العادية نحو تعابير جديدة أو يزاوجها بكلمة أخرى لأول مرة وهنا تشحن هذه الكلمات بطاقة تعبيرية جديدة، وهي استراتيجية لا يتقنها إلا كبار الأدباء.

ذات مرة قرأت له مقالا قصيرا يختصر سيرة حياته، ويشير إلى ذلك الخراب الذي أحدثه انشغاله بالأدب دون غيره، إنه مقال ساخر بامتياز يدين مرحلة كاملة، ويؤشر على طرائق التفكير التي كانت سائدة إلى حد بعيد عند الأدباء العرب المقلدين لسير الكتاب الغربيين الصعاليك، والناشرين القلق بشكل خارجي في لباسهم وشعورهم وسلوكهم على أساس أنه من مكملات الكاتب المتمرد، يقول طمليه في هذا النص الذي حمل عنوان «خراب»:

«ألوم التالية أسماؤهم: المدعو ديستويفسكي.. المدعو لوتر يامون... المدعو البير كامو.. المدعو كافكا... وسيئ الصيت والسمعة المدعو بيرون. ألومهم بل إنني مزمع على زيارة أضرحتهم من أجل أن أعلف الدود الذي لاك لحمهم.. قسما أن أبصق على تلك القبور، وأن أهتف بملء حنقي: حلت عليكم اللعنة أيها الرعاع...!!

لماذا..؟

لأنهم أقنعوني أنه يتعين على الشخص الموهوب أن لا يكترث بشيء: الشهادة الجامعية، الوظيفة، الزوجة.. كلها مظاهر من مظاهر الهراء، وأن الرصانة، والوقار، والحكمة هي مفاهيم تناسب الأشخاص الداجنين، والطامحين في شيخوخة هادئة (بكل ما في هذه الشيخوخة من بلغم). أقنعوني أن بإمكان المرء الموهوب أن يدهن مقدار ملعقة من الغيم على كسرة من الخبز ويأكل، وأن يعصر مقدار كوب من الوهج ويشرب، وأن يفترش مقدار غابة من الزغب تحت إبط عصفور وينام...!!».

ولكن السؤال المحير هنا تلك الرسالة القصيرة التي كتبها طمليه قبل رحيله لأحد أصدقائه أنه إن عاد إلى الحياة مرة أخرى فإن سيختار السيناريو نفسه، اي الصعلكة النبيلة، والكتابة وحتى مرض السرطان، وهكذا يبدو أن لعناته التي أطلقها هنا قد ذهبت أدراج الرياح..!

---

* روائي وصحفي أردني
yahqaissi@gmail.com

سيرة اللاعبين

أحمد الخطيب *

١) هُزّي إليك الكلام
الذي قال لا...
هو من ذادَ عن جُملةِ الفتحِ
والذي قال لا...
نصفُ مَيْتٍ
ويحيا كما ظلُّ خيلٍ تُعتّقهُ امرأةٌ
خارجَ السفحِ

xxx

الذي قال لا...
قال لا...
حين بحرُ الندى عاقر المدَّ
بالجزرِ الذي يوحي
بأنّ الماءَ عصفورٌ على السطحِ

xxx

والذي قال لا...
نصفُ أملاكهِ حارةٌ جمعتْ سيْلها،
ثمّ راحتْ إلى حانةِ الريحِ، تُغري
الفتى، أنّهُ ميّتٌ لا محالة، حتى إذا
ما نبا خاطرٌ في يديهِ، تجلّى لهُ نبرُ
أسلافه، فانتحى قائماً مثل نحتٍ
على خامةٍ للحياةِ ضحى الصبحِ

xxx

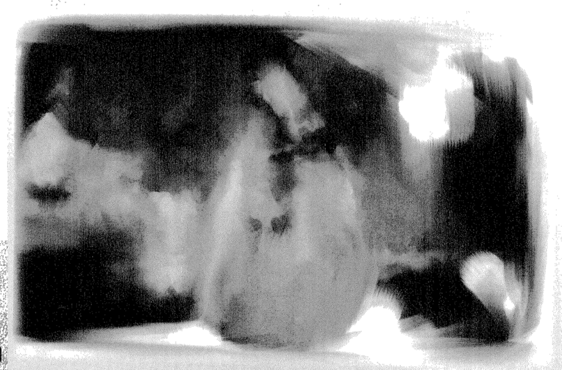
والذي قال لا...
جَمَّ أحلافهُ عائداً،
واحتمى بالدقيقِ من الغيم،
قال: أنا القوسُ إيقاعُ ما لا أطيقُ
من الذبحِ

xxx

في فضاء المكانِ،
وفي رقصةِ النارِ حول المكانِ،
قرأتُ جمالَ النيازكِ ليلاً،
وعلّمتُ نافذةَ العمرِ بالسنديانِ،
وقلتُ لها: لا تريقي خطاي،
فقد أذِنَ الجمعُ بالطرحِ

xxx

كلُّ طرحٍ هو الآنَ منحى الدلالةِ يا
أمّنا،
فاستريحي على باب نومي،
ونوحي على كلِّ نَوْحِ
فقد آثرَ البوحُ أن ينتمي ذات ظهر
النجوم إلى أيِّ بوحٍ
ويا أمّنا إنْ أدمْنا التلبُّسَ بالناي،
هُزّي إليكِ الكلامَ على ناي جرحٍ
فقد زيّنَ الكفُّ خط التصاقِ الغريبِ



شعر

شعر

بدار الغريبِ، وعمّدَ مدْحي

٢) رحلة الشك

بين عِرْقين
عِرْق الجسدْ
ثمَّ عرْق الهواءِ انتظارُ الأبدْ
من إذنْ
يفتحُ البابَ، أو ينحني؟
لا أحدْ
من يقودُ الصّدى في الغناءِ
إذا صيّرَ اللحنُ ناقتهُ في براري الكلام،
ومنْ يَحملُ المعسراتِ على فاقةٍ،
ثمَّ ينسلُ صوفَ المددْ
لا أحدْ

xxx

رحلةُ الشَّكِّ صيْدُ التردُّدِ،
وقعُ الخطى في حبالِ المسدْ
مثل هذا البكاءِ على ولدٍ طائشٍ
في غيابِ البلدْ
رحلةُ الشَّكِّ سَدْ
القطارُ انتظارُ المسافرِ حين يرى أمَّهُ
تحتمي
في جوارِ الولدْ

xxx

ثمّ أجري القوافي على مهلها،
أو أشدُّ الكلامَ على كلِّ سيقٍ يمرُّ
المغنّي خلال مراياهُ
ويناى إلى وطنِ المعتقدْ

xxx

رحلة الشّكِّ أمرُ الخرابِ الذي
يُسْرِجُ الخيلَ
عند التقاء الصحارى مع الأرضِ،
أو عند وادي الأسدْ

تحت ظلّ المخيم، في آخرِ السهلِ،
عند السفوحِ التي ضاع فيها زمانُ
المحبينَ، حين تراخوا كسالى،
وناموا فرادى، وعادوا سكارى
من الحبِّ في ظلّ يوم الأحدْ رحلة
الشّكِّ أنْسُ الغبارِ، وميقاتُ أيامنا
الناقصاتِ العددْ

xxx

لا أحدْ
قلتُ يُسْرِجُ خيلاً بأرضٍ، ويُمحى
إذا الماءُ فرَّ من العينِ نحو انعطافِ
الكلام إلى مائه، أو يَنطُّ عن الحبلِ
في قعرِ وادٍ تشيّكُهُ الحالماتُ، وهنَّ
لهنَّ الفضاءَ، بأفراسهِ، أو يجئنَ من



الغزلِ المُرتجى في خيال الرَّمدْ

xxx

هل هيَ الآنَ سيّارةٌ في بلادِ
الغريب،
تقدّمُ أطيافها،
كي يخفَّ البنفسجُ عن مقلةٍ خفَّ
فيها الزَّبدْ؟

xxx

من هنا طائري يُستردْ
من جنوب التوقّعِ، من عالم سائرٍ
في هَبوبِ الخيالِ، ومن نقطةٍ
سيَّرتها الخطى
ذات حبرٍ على سطرِ امرأةٍ، قالتِ
الريحُ سوف تجاورُ موتكَ بعد
انتشار الحنينِ
على تربةٍ ساقَها الحبُّ من كلِّ يدْ
بعد أن يرحلوا واقفينَ على ثوب
أحلامهم،
أو يسمّونَ غربة أشجارهم شجراً
مُتَّقِدْ

xxx

من هنا
من قميصِ التراجعِ عن ذكرياتِ
الطفولةِ،
من واقعٍ ضالعٍ بانحياز الغيومِ إلى
جبلٍ ذي وتدْ
من هنا قالت الريحُ سوف تجاورُ
موتَكَ
بعد القيام من الموتِ، أو بعد غدْ

٣) دَرَج في الخراب

على حبلِ هذا الفضاء
رأيتُ طيوراً تراقبُ أبناء عمّي،
وتشغلُهم بالبكاء
وكانوا،
وقد نام أوّلهم جوف هذا العراء
يَرْجِعونَ من الصمتِ نحو التلالِ
القريبةِ من موتهم.

xxx

على حبل هذا الفضاءِ رأيتُ لهمْ
سبحةً من رصاص قديم،
وأخرُهمْ لم ينم بعْدُ منْ وخزِ
إغفاءة الكبرياء
إذنْ ما الذي أطفأ الشمسَ في
صوتِهمْ؟
ومنْ جاورَ الصّمتَ في صمتِهمْ
من أناخ الجبالَ على سمتِهم.

xxx

تماماً أقصُّ رقاع المساءِ
وأبعثُ أشجارنا عند أملحِ أبنائهمْ
وأفتحُ باباً إلى الرقصِ،
ألوي يدي عن يد الأصدقاء،
فتهوي بنا الريحُ في قاع أحلامهمْ
يعودونَ من سوسنٍ في الحديقةِ
نحو الظلال،
الظلالُ امتدادُ يدِ الخوفِ، نجمُ
الظهيرةِ، بعثُ الخطى
من تراب الرعاةِ، وأفتحُ باباً لأدخلَ
من نحتهمْ

xxx

كما الريحُ يهوي بهمْ
من مكانٍ سحيقٍ،
سأدفعُ بالريح نحو يد الممكناتِ،
أداري يدَ السيفِ عن نعتهمْ
وأقبضُ ما قد تيسَّرهُ الكائناتُ من
الشهدِ،
حتى تفيض الجراحُ بأشهى دمِ
العادياتِ،
وأنجو من النومِ في يختهمْ

xxx

هُمُ الآنَ يفضونَ بالحبلِ، حتى
تنام الطيورُ على مَهَلٍ، ثمَّ يقضونَ
شيئاً من الوطنِ الغائمِ الشرحِ، أو
ينسجونَ البلادَ على قدِّ أكمامهمْ،
ثمّ يبنونَ سقفاً قصيرَ المداركِ، إذ لا
يقيمونَ صوتاً من البوحِ خوفاً على
تختهمْ

xxx

حبائلُ أفراسهمْ
حبائلُ غزلانِ أحلامهمْ
حبائلُ أيامهمْ
حبائلُ أنعامهمْ
كلُّ هذا،
ويتفقونَ على درج في الخرابِ
إذا التفتِ السّاقُ بالساقِ،
مثوًى لهمْ
ولكنّهمْ
كما الريحُ تهوي بهمْ
من مكانٍ سحيق سأهوي بهمْ
وهم يصعدونَ يتامى إلى بيتهمْ

*شاعر من الأردن
maraya59@yahoo.com



شعر

أربع قصائد

حافظ محفوظ *

١ /أموءُ بلا خجلٍ
(إلى سعدي يوسف)

قلتُ: أُعاتبُ خطواتي،
كانت أسرعَ من أنفاسِك فوق
الجسر.
وحينَ جلسنا،
عاتبتَ قصائدَكَ:
(لقد قطعتْ نَفَسي الملعونَةُ).
في مقهى ساحة «مولاي حميد»
واللّيلُ يوزّعُ ضحكاتٍ مورقةً،
أبصرنا
أسماكَ الظلمةِ تكتبُ سيرة
«دراكولا»
وتمازحنا.
كان النّادلُ يتحدّثُ عن طنجةَ زمن
طفولتهِ
فيما كنتَ تشيرُ إلى قططٍ تتقافزُ.
قلتَ وأنتَ توقّعُ صوتَكَ
لو يفتح لي بابُ العرش،
ويسألني ملكٌ
اطلبْ ما تبغي
لأجبتُ
اجعلني قطّا أقفزُ في ساحة «مولاي
حميد»
وأموءُ بلا خجلٍ.

٢/ إيكاروس
(إلى عبد الفتّاح بن حمّودة)

تعرفُ أنَّ جناحكَ منْ شمع،
لكنّكَ تصعَدُ نحوَ الشّمسِ بلا
خوفٍ.
قلنا سيطلُّ علينا من أعلى ويعودُ.
وقُلْنا أعجبه الطّيرانُ فراحَ يرفرفُ.
قلنا سيطيرُ إلى أرضِ حبيبته
ويعانقها بجناحيه
فقدْ أضناه الشّوقُ.
وقلنا سيحيِّي نجمته ويعودُ.
وقال الضّاربُ منّا في الحكمة
هو لم يتركْ هذي الأرضَ وإنْ
أبصرناهُ يفارقها.
لكنَّ الشّمسَ أذابتْ شمعَ جناحكَ
فها قطراتٍ منهُ تعتّمُ ضوْءَ النَّجمةِ
وتسمّيها الأطيارُ حدُودَ النّارِ.

٣/ حديقة صخرية

الآنَ
وأنت تُطِلُّ على ميناءِ «سلقطة»



منبهرا بِصواري المرمرِ تقسمه
نصفين،
تجاريٌّ عند يمين الأكروبول
وحربيٌّ حيث يميلُ البحرُ إلى
الخضرة
تظهرُ في الأفق مراكبُ قرطاجَ تطيرُ
بأجنحةٍ من شمعٍ.
الآنَ
وأنتَ تُسَيّجها بضبابِ طفولتكَ
يمُرُّ أمامك جيشُ دُمًى
وتمرُّ خيولٌ من خشبٍ
وتمرُّ خلاخيلُ وأدعيةٌ.
الآنَ
وأنتَ تقلّبُ ما تُبْصرُ
يفجؤكَ صياحُ الصِّبْيَةِ
لا ريحَ ولكنّ الماءَ يطيرُ إلى أعلى
صاريةٍ
ويحطّ على أشباحِ بيوتٍ سابحَةٍ
الآنَ وقدْ أومضَ في حضنِ الزّرقةِ
هذا الماردُ
وتهاوتْ في الرّملِ صواري المرمر
ماذا تفعلُ بمراكبِ قرطاجَ وقدْ
تاهتْ في الظُّلمةِ؟

٤/خصلةُ ضوءٍ تتدلّى

لكأنّكَ خصلةُ ضوءٍ تتدلّى
وأنا أحملُ مجدافينِ وأهبِطُ نحو
النَّهرِ
ذِئابٌ بيضاءُ على التلَّةِ ترسُمُ
هاويةً بعُواءٍ كالماءِ
تماسيحُ تُخالسُني النَّظراتِ وتَبْكي
طينٌ مرتبكٌ يَعْلَقُ في نَعْليَّ ويحفَظُ
أثَري.
وأنا أرمي المجدافينِ على ظهرِ
الزَّورقِ
أُبْصِرُ خصلةَ ضوءٍ تتدلّى
أَبْصِرُني أهبطُ نحو النَّهْر
على التلَّةِ هاويةٌ بذئابٍ تحفَظُ
أثري وتماسيحُ
على الضفّة طينٌ يعوي.
وأنا مرتبكٌ أرمي المجدافينِ على
ظهرِ الزَّورقِ
أتدلّى خصلةَ ضوءٍ في النَّهرِ
وأحملُ طيني نحو التلَّةِ
فيما تعوي هاويةٌ كالماءِ
وتعلقُ بالمجدافينِ دموعٌ.
وأنا أهوي في النَّهْرِ بلا مجدافين
أراكَ على التلَّةِ خصلةَ ضوءٍ تعلَقُ
في الطّينِ فأعوي
فيما تتدلّى من نعليَّ ذِئابٌ
وتماسيحُ
ويبكيني الزَّورقُ...

*شاعر من تونس



شعر

أديب النحوي روائياً

نبيل سليمان *

إلى القصة القصيرة بكّر أديب النحوي، فقدم فيها مجموعتيه الأوليين: (كأس ومصباح . ١٩٤٦) و(من دم القلب . ١٩٤٩). لكن صمت ذلك الشاب سيمتد طوال العقد التالي، قبل أن يصدر روايته الأولى (متى يعود المطر . ١٩٦٠). وسوف يردفها حتى عام ١٩٧٢ بروايتين وثلاث مجموعات قصصية، ليعود إلى الصمت قرابة العقد، قبل أن يقدم روايتيه (تاج اللؤلؤ . ١٩٨٠) و(سلام على الغائبين . ١٩٨١). ومثل السبعينيات من القرن الماضي، ستبدو الثمانينيات: أوان الخصب في كتابة أديب النحوي، وهذا ما ستلوح به التسعينيات أيضاً، لولا أن الموت عاجل الكاتب.



سوف يبقى سرّ صمت أديب النحوي في خمسينيات وسبعينيات القرن الماضي معلقاً على ما نجهل من سيرته: تراه كان الانشغال بالسياسة؟ أم الإعداد للقصص والروايات التي أعقبت الصمت كل مرة؟ أم هو الأمران معاً؟

أياً يكن الجواب، فإنني أحسب أنه سيكون من المفيد لمعاينة ظهور الروائي أديب النحوي، أن نستذكر الشرط الروائي السوري الذي اكتنف ذلك الظهور، ابتداءً من حلب، حيث كانت قد ظهرت عام ١٩٥٩ رواية صباح محي الدين: (خمر الشباب)، وقبلها رواية نهاد رضا (٢ - ٢ + ٢ = ثلاثة) عام ١٩٥٧. كما سيتزامن صدور رواية النحوي الثانية مع صدور رواية وليد إخلاصي الأولى: (شتاء البحر اليابس . ١٩٦٥). ولن ننسى ما تزامن مع ظهور الروائي النحوي أيضاً من روايتي جورجيت حنوش: (ذهب بعيداً . ١٩٦١) و(عشيقة حبيبي . ١٩٦٤)، ومن روايتي محمد الراشد: (غروب الآلهة . ١٩٦١) و(المحمومون . ١٩٦٥) ومن روايات فاضل السباعي: (ثريا) و(ثم أزهر الحزن) في عام ١٩٦٣، و(الظمأ والينبوع . ١٩٦٤).

إلى ذلك، وخارج حلب، شهدت فترة ظهور أديب النحوي روائياً ظهور مطاع صفدي في روايتيه: (جيل القدر . ١٩٦٠) و(ثائر محترف . ١٩٦١)، وكذلك البواكير الروائية لوليد مدفعي (مذكرات منحوس أفندي . ١٩٦٠) وهاني الراهب (المهزومون . ١٩٦١) وكوليت خوري (أنا أحيا . ١٩٥٨) و(الآلهة الممسوخة . ١٩٦٠) وأنور قصيباتي (نرسيس . ١٩٦٤) وصدقي اسماعيل (العصاة . ١٩٦٤) وسواهم.

في هذا الشرط الروائي السوري تمايز اللون الوجودي، والعزف على الفردانية، والخروج على التقليدية، ومحاولة الكتابة بلغة جديدة، كما تؤشر بخاصة روايتا هاني الراهب ووليد إخلاصي. وكان ظهور حنا مينه في (المصابيح الزرق . ١٩٥٤) يؤشر بقوة إلى النهج التقليدي وحفرياته في القاع الشعبي. كما كان ظهور حسيب كيالي في (مكاتيب الغرام . ١٩٥٦) يؤشر بقوة إلى لغة روائية مختلفة، تمتح من العامية وتحفل بالرطانة وتتوخى التهجين، وهذا ما سوف يتعمق على مدى العقود التالية، ويتقاطع بقوة مع التجربة اللغوية الروائية لأديب النحوي. وليس للمرء . من ناحية أخرى . أن ينسى أن ظهور أديب النحوي الروائي قد شهد أيضاً في القصة القصيرة، ظهور زكريا تامر وغادة السمان وسعيد حورانية ووليد إخلاصي، على اختلاف تجاريهم البنائية واللغوية. ولعل في هذا ما ينادي الشطر القصصي من كتابة

النحوي، وتفاعله مع الشطر الروائي في إهاب مبدعهما. ولست أدري إلى أي مدى تفاعل ظهور النحوي روائياً مع الشرط الروائي أو القصصي العربي، ولعل ذلك سيبقى معلقاً على المجهول من تكوين الكاتب. أما المعلوم فلا يؤشر إلى تفاعل من هذا القبيل، مثلما هي الحال بالنسبة للشرط الروائي أو القصصي السوري، إلا إذا استثنينا حسيب كيالي، ذلك أن تجربة أديب النحوي الروائية، ما إن تغادر البداية في الرواية الأولى، حتى تشرع بالتفرد، وتدفع بالمرء إلى أن يراها نسيج وحدها. ولكن، أليس هذا استباقاً لتحليل التجربة نفسها، ولتأملها؟

متى يعود المطر(١):

في قرية (التل الأسود) شمال حلب يقوم فضاء هذه الباكورة الروائية لأديب النحوي. وإذا كان عمر النعسان قد تولى افتتاحها، فقد ختم السارد الفقرة الأولى، ثم تولى السرد، فأوقف الفقرة الثالثة على وصف عمر النعسان الذي سيشرع بالاستعادة مما مضى منذ الفقرة الثالثة حتى الفقرة التاسعة، لتتوالى القصص الفرعية، مثل قصة افتراس الإقطاعي (رضوان) لابنة الفلاح (نجمة)، أو قصة والد هذه الفريسة (خلف العبد الله) أو قصة طه الحسن الدرويش... غير أن الرواية سرعان ما ستتركز في قصة ابراهيم العمر: أسرته ودراسته الثانوية والجامعية في حلب واعتناقه الاشتراكية واشتغاله بالسياسة والمحاماة وتصديه للإقطاعي، ودوره في تنفيذ الإصلاح الزراعي في قريته... وسوف ينهض السارد بالعبء الأكبر من كل ذلك. أما الأهم فهو ما سيبهظ به الرواية من الخطابية، حتى ليجعل من مواقع عديدة فيها منصّة للخطابية، كما في الفقرة الرابعة بطولها، وكما في خطبة ابراهيم العمر في الفلاحين، محرضاً لهم ضد الإقطاعي رضوان. وفي الفقرة التاسعة يكاد السرد يتحول إلى منشور في الدعوة إلى الاشتراكية والإصلاح الزراعي والوحدة العربية، وفي منافحة التفرق والصهيونية ورجال الدين. كما تأتي الفقرة السادسة عشرة خطاباً يدعو إلى التبرع حتى للمنكوبين في قرية سيدي بن يوسف التونسية، ويدعو إلى الزحف من أجل «طرد اليهود من فلسطين، والأتراك من الاسكندرون، والشيوعيين من العراق».

بمثل هذه الفجاجة السياسية ترسم الرواية شخصيتها المحورية ابراهيم العمر منذ البداية «نموذجاً رائعاً للصغير العربي الأصيل الذي يعد بعطاء شيء كبير للمستقبل». وعلى إيقاع إذاعة (صوت العرب) وبطولة عبد الناصر وقيام الوحدة السورية المصرية عام ١٩٥٨ تستوي البطولة الروائية لابراهيم العمر الذي يترك المحاماة كي لا تجرفه بعيداً عن الفلاحين، ويتوظف في إدارة الإصلاح الزراعي «حتى لا يفقد أصالته»، بينما تطلق الرواية الحلم: «فما إن يأتي يوم بعث العرب العظيم، حتى تشق الأرض وتبرز للشمس ثمانين مليون جذعاً من الشجر وهي تزحف عرياً مناضلين، لتحرير جميع بلاد العرب وتحقيق وحدة العرب الكبرى».

لقد أورثت المباشرة والشعاراتية شخصية ابراهيم العمر ما تركها هيكلاً، وبالأحرى، ما حولها إلى بوق. ولم تنج من مثل هذا الأذى الفني الكبير تلك المحاولة الساذجة للترميز بالمطر للوحدة. فما قبل ١٩٥٨ كان الجدب، والمطر هطل مع الوحدة، على الرغم من الواقع الذي يؤكد أن الجفاف أطبق طوال سنوات الوحدة، وفاقم أعباءها ومعوقاتها. وهكذا يمكن القول بوقوع الرواية في فخ الشهادة على الراهن، حيث يتطابق زمن كتابتها. وهي التي ظهرت عام ١٩٦٠ . مع زمن أحداثها، من الثورة الجزائرية إلى الإصلاح الزراعي بعد قيام الجمهورية العربية المتحدة عام ١٩٥٨ إلى ما شهد العراق آنئذ، حيث نقرأ: «والطاغية السفاح عبد الكريم قاسم الذي يطلق الشيوعيين المجرمين العملاء ليفتكوا بالعرب الأبرياء ويسحلوا الناس أحياء في شوارع العراق، ويمثلوا بالنساء والأطفال».

هكذا سيكون من المبالغة أن يقرأ المرء في رواية النحوي الأولى ما يبشر بميلاد روائي ذي شأن، دون أن يقلل ذلك من أهمية إشارتي الرواية إلى مستقبل الروائي النحوي، وهما: القاع الشعبي أولاً، وثانياً: الوسم الشعبي للغة، مما يبدأ من المفردة العامية أو المشتركة بين العامية والفصحى، ففلاحو (التل الأسود) يكنون عن المطر بـ (الخير)، وهم (يفصفصون) بذور الجبس والبطيخ، وشبابها السكارى في حلب ينامون في (النظارة) ويخرجون صباحاً وهم (مبسوطون)... لكن أهمية هذه الإشارة اللغوية تأتي في الصياغة الغالبة على الجمل، والتي تنحو النحو المختار للمفردة نفسه، مما سنراه يشكل الإنجاز الفني الأكبر لأديب النحوي في روايته التالية (جومبي).

> **يبدأ تميز (جومبي) من تمثيلها للفضاء الحلبي فيما صورت من حي باب المقام، حيث نشأ الكاتب، وحيث دارت أحداث الرواية**

جومبي(٢):

والحق أن هذه الرواية تبدو كأنها البداية الروائية الجدية لأديب النحوي. وهي تشترك مع الرواية السابقة في الشهادة على الراهن، حيث صدرت عام ١٩٦٥ بينما يتركز زمن أحداثها في عهد الانفصال الذي أودى بالوحدة السورية المصرية واستمر بين عامي ١٩٦١ . ١٩٦٣. كما تشترك (جومبي) مع سالفتها في ترجحها بين الرواية القصيرة والقصة الطويلة، بالأحرى في أن العملين هما من (النوفيللا).

يبدأ تميز (جومبي) من تمثيلها للفضاء الحلبي فيما صورت من حي باب المقام، حيث نشأ الكاتب، وحيث دارت أحداث الرواية. وعلى الرغم مما سبق لمن سبقوا أديب النحوي أن رسموه من الفضاء الحلبي، إلا أن بروز هذا الفضاء كخصيصة روائية، سيبدأ مع (جومبي)، ليتوالى من بعد مع جورجيت حنوش ووليد إخلاصي وبدرجة أدنى مع فيصل خرتش ومحمد أبو معتوق ونهاد سيريس ونيروز مالك...

لقد انتشت في (جومبي) البذرتان اللتان ألقتهما سالفتها (متى يعود المطر). فإلى القاع الشعبي تعود (جومبي) لتجعل من النكرات / الشخصيات معارف، أي لتعلق البطولة الروائية بخاصة على الشخصيات المهمشة والهامشية، على الجماعة التي يتماهى بها الفرد، فتصير بطولته بطولتها، كما العكس. هكذا ينهض حسن ناطور وأحمد رضوان على رأس المتظاهرين من شباب حي المقام، ضد الانفصال، وإعلاناً على ناصرية الحي، ومطالبةً بعودة الوحدة السورية المصرية. وحول حسن ناطور وأحمد رضوان يتراصّ رشيد النجار والمؤذن اسماعيل أبو عفان والألثغ والأشهب ابراهيم صرماياتي والحاج عبد الرحمن مدراتي والأشوص سعيد أبو الحسن والحاجة عيوش ووالد أحمد رضوان ونديم أبو عرب...

ترسم رواية (جومبي) الشخصية الشعبية على هذا النحو الذي تظهر فيه واحدة من نكراتها، باسم عبد القادر «أربعيني وشواربه مبرومة كثيراً». والرجل «من بيت السقا، ويلبس سروالاً عريضاً أسود. وعلى وسطه الشال العجمي، ملفوف، ومطبق فوق كرشه سبع طبقات، ويحكي كعادة القبضايات

على العريض. وكلما حكى يقول: تفه تفه على قنطار من البشرية التي هي مثلك يا واطي». والشخصية الشعبية في رواية (جومبي) ليست دائماً تلك الفياضة بالخير والمحبوبة، بل منها ما هو على العكس، أي الخائن والمتهالك، مثلما بدا المختار الحاج بكور الصايات، الذي كان (عكّيد الحارة) زمناً طويلاً، ورفل بألقاب البطولة (دواس الليل. أبو الأحمدين) إلا أنه ذلّ أخيراً وهان، فخان حيّه وأرشد الحكومة إلى المطلوبين من المتظاهرين ضدها حتى لُقّب بـ (جومبي) احتقاراً وازدراءً. والحق أن الرواية تستعين - في جملة ما تستعين به - بالألقاب الشعبية كيما تعيّن شخصياتها، فجمال عبد الناصر هو راعي الحصان مثلما كانت الألسن الشعبية تلهج قبل نصف قرن، والمختار صار (جومبي) ونديم أبو عرب «قصير الفتنة له في كل عرس قرص» والألثغ اختفى اسمه لأنه لا يستطيع النطق ببعض الأحرف، فيقول «وعنيكم السنام» بدلاً من (وعليكم السلام) أو يقول «ينعن أبوك» بدلاً من «يلعن أبوك». وسعيد أبو الحسن يلقّب بالأشوص، وعبد الرحمن مدراتي يلقب بالعلاك...

أما بذرة اللغة الشعبية، مما ألفت رواية (متى يعود المطر) في (جومبي)، فهي الأخرى قد انتشت، فلونت الحوار بالعامية. وهنا ذهب أديب النحوي أبعد مما ذهب إليه حسيب كيالي وسعيد حورانية، لكأنه الروائي السوري الوحيد الذي تباري رواياته ما هو دارج في الرواية في مصر من إدارة الحوار بالعامية. ولا تفتأ رواية (جومبي) تعيد وتبدي في البلاغة اللغوية الشعبية، صوراً وتعبيرات، فالخبر التعيس مثلاً يصل للناس بسرعة على أبواب المنازل في حي باب المقام «باباً يحكي لباب». ومثل صورة تراسل الأبواب تأتي صورة ما تندب به الحاجة عيوش ابن عم المختار الخائن، إذ تتذكر كيف كانت البنت إن نظرت له «طقطقت حالاً في ظهرها عشر خرزات». والإشارة هنا تتوه بين الخوف من بكّور أيام عزه أو من الوقوع في فتنته. وتلك هي صورة أخرى لبكّور الصايات من عهد الصبا حين كان «لا يشرب العرق إلا من القنينة، بدون كسر» أي بدون أن يمزجه بالماء فتخف غلواءه. وتتعزز (شعبية اللغة)، أي يتعزز تهجينها ورطانتها، بما يتخللها من الأناشيد الشعبية ومن الشتائم والأدعية والأيمان، كأن نقرأ «ضربة تشمط رقبتك» أو نقرأ: يا ثرثري، يا علاّك، وكان يقسم حسن ناطور « عليّ الحرام». وهذا هو السارد يخصّ لغة حسن ناطور بقوله: «هكذا يحكي حسن ناطور. من: على رأسي، إلى: لعيونكم. ولا يعرف أن يحكي بلغة التلاميذ المتعلمين اللطيفة، أو: شكراً، أو: ما في مانع، أبداً. لا يحكي، إلا: لعيونكم، أو: أحفظكم، أو: على راسي يا أولاد حارتي، يا قبضايات».

وقد توفرت لرواية (جومبي) عناصر أخرى، لعلها تكون ضاعفت من توقدها، منها ما سيسم من بعد اللغة الروائية لأديب النحوي، وأعني قصر الجملة وتلاحقها، ومنها ما جعل للرواية دراميتها، وأعني عشق الصديقين أحمد رضوان وحسن ناطور لأمينة بنت المختار الخائن، دون أن تفسد المنافسة بين العاشقين، وكذلك هو مناخ السرية في التنظيم السياسي المعارض للحكومة والمقام للانفصال.

لقد قدّر سهيل إدريس رواية (جومبي) عالياً إبّان ظهورها، وعزا ذلك إلى ما رسمت من البطولة الجماعية، مما يؤشر بحسبانه إلى تغيّر مفهوم البطولة التي كانت مقصورة على أفراد فائقين. ولاحظ إدريس ما عدّه امتلاك الكاتب للشاعرية، وقدرته «على استخدام التعبيرات الشعبية والصور والأمثال الفولكلورية التي ترسم قطاعاً عريضاً من حياة الشعب بعاداته وسلوكه وعلاقاته المتبادلة، ولغة التخاطب التي يستعملها في حياته اليومية»(٣). فإلى أين مضى أديب نحوي بهذا وبسواه مما سبق أن رأينا في رواية (جومبي)؟

عرس فلسطيني(٤):

لعله ليس من المبالغة في شيء أن يقدر المرء أن (الشعبي) في رواية (جومبي) قد مضى إلى الملحمي في رواية (عرس فلسطيني). فهذه الرواية (النوفيللا أيضاً) تكاد تكون محاولة فريدة في كتابة (الملحمة الفلسطينية)، لا نكاد نقع على شبيه لها في (ملحميتها) سوى في رواية إميل حبيبي (الوقائع الغريبة). وبالطبع، فالمعني بالملحمية هنا ليس ذلك الطابع الإغريقي والحد الأرسطي للملحمة، فعصر الملاحم الأرسطية قد ولّى حقاً. لكن ذلك لا يعني اختفاء الأسطورة من حياة الشعوب، فعنصر البطولة الفردية التي محورت الملاحم القديمة عامة، وعنصر البطولة الجماعية الشعبية، لا يزالان قويين، كذلك هو عنصر الطبيعة، وإن كانت مواقع كل عنصر قد تبدلت عما كان لها في الملاحم القديمة. وهذه العناصر، أياً كان توفرها في النص، لا تقوي من الطابع الملحمي له إذا لم يجسدها أسلوب خاص يتوفر فيه الحد المناسب من الغنائية، أو الحكائية الشعبية، وإلاّ فإنها تستحيل إلى ديكور أثري (الأسطورة)، أو أجواء مؤثرة (الطبيعة)، أو مغازلة غريزية للجمهور (البطولة). ولقد نجا أديب نحوي بروايته (عرس فلسطيني) من هذه المزالق جميعاً، متابعاً نهجه الخاص في التسجيل شبه الوثائقي للحياة الشعبية الحلبية.

> قدّر سهيل إدريس رواية (جومبي) عالياً إبّان ظهورها، وعزا ذلك إلى ما رسمت من البطولة الجماعية، مما يؤشر بحسبانه إلى تغيّر مفهوم البطولة

استخدم أديب نحوي أسلوب الروائي العليم، فهو يقص قصة العرس الذي استدعى تواجد جمهور كبير ومتنوع، وبمعنى آخر: وفرّ الاحتفال الجماعي المناسب للبناء الملحمي بما فيه من الغناء المتأوّه في الحزن والفرح جميعاً، وبما فيه من جثوم الخطر الممسك بالأنفاس.

والراوي عبر الاسترجاعات يقصّ قصة السيل الذي غمر الخيام، وفي مواجهته ماتت أم العروس وهي تنقذ ابنتها. بمعنى آخر: وفرّ عنصر الطبيعة، والصراع ضدها، الموصول لدى (الجماعة) بالسؤال عن السماء والرب: أهو غضبان لأن الجماعة نزحت عن الأرض؟ أهو راضٍ لأن أبا فاطمة استشهد على باب الضيعة؟ هكذا نسير خطوة أبعد نحو الملحمة: الجماعة، الطبيعة، الصراع، المأساوية، القدر.

ومما يكمل ذلك اندماج حبكة الرواية بالأسطورة. فالعريس الفدائي (فهد) يذهب إلى قبر والد فاطمة، خلف الحدود، كي يستأذنه الزواج من ابنته. وفاطمة تذهب إلى قبر أمها للغاية نفسها. إنها العادة الشعبية القديمة: استئذان الموتى. وقريب من ذلك المحاورات التي أدارها الراوي بين فهد وأبي فاطمة، ثم بين فاطمة وجثة فهد الخارجة من النعش.

واستشهاد فهد قبيل عرسه، وعودته إلى أكتاف رفاقه فيما العرس قائم، قد غلبّا في نهاية الرواية العنصر المأساوي، وأصّلا فيها الطابع الملحمي، وتداخلت الحدود في شخصية العريس الفدائي: أهو بطل أسطوري؟ أهو من لحم ودم؟ أم إنه واقع وممكن، كما هو حلم ومحال؟ وهكذا يكون الكاتب قد جمع العديد من العناصر الملحمية التي تخرج بعمله من نطاق حجمه الصغير،

لتجعله معادلاً عصرياً لذلك الحجم الكبير الذي كانت تظهر فيه الملاحم القديمة. أجل، لقد تضافرت في (عرس فلسطيني) عناصر (الموت، الخطر، الغناء، السيل، الراوي، البطل، الجمهور الشعبي، لغة الحكاية، التخيّل..) لتجعل منها عملاً متميزاً، وتجربة فذة، تكاد أن تكون نسيج وحدها(٥).

آخر من شُبِّه لهم(٦):

من (عرس فلسطيني) أنتقل إلى آخر ما كتب أديب النحوي من الرواية، وهي (آخر من شبه لهم)، متجاوزاً روايتيه الأخريين (تاج اللؤلؤ) و(سلام على الغائبين)، وهما اللتان صدرتا على التوالي عامي ١٩٨٠ . ١٩٨١، واشتغلت أولاهما على حرب ١٩٧٣، بينما عادت الثانية إلى هزيمة ١٩٦٧. أما سبب التجاوز فهو الادعاء بارتسام العلامات الكبرى والفارقة لتجربة النحوي الروائية عبر الفقرات السابقة، وفيما ستتابعه الفقرة الأخيرة.

وقبل الشروع بهذه الفقرة أحسب أنه قد يكون مفيداً أن أشير إلى ما كنت قد قرأته في جريدة الكفاح العربي هذه الإشادة الرسمية للرئيس الأمريكي كلينتون برئيس الأركان الإسرائيلي الجنرال آمنون شاحاك: «إن الجنرال شاحاك من خلال مجهوداته الشخصية ومبادراته قد ساعد في دعم وصون الأمن الإسرائيلي في مواجهة الأخطار، ووسّع الاتصالات بين العسكريين من الولايات المتحدة وإسرائيل» (١٧ / ٦ / ١٩٩٧).

وفي الخبر أيضاً أن مناسبة هذه الإشادة هي قرب تقاعد شاحاك، وأن السفارة الإسرائيلية في واشنطن أقامت للرجل حفلاً كي يودِّع ويودَّع، حضره عدد من كبار القادة العسكريين الأمريكيين وممثلي شركات الأسلحة الأمريكية والإسرائيلية وممثلي منظمات اللوبي الإسرائيلي في واشنطن، ومسئولين أميركيين كباراً. وقد تلا الجنرال ريشارد مايرز ممثل سلاح الجو في هيئة رئاسة أركان القوات المسلحة الأمريكية ونائب رئيسها، رسالة الجنرال جون شاليكا شفيلي رئيس هذه الهيئة بالمناسبة العتيدة، وفي الرسالة: «إن زيارات الجنرال شاحاك لأميركا طوال فترة توليه رئاسة الأركان الإسرائيلية كانت بمثابة زيارة يقوم بها فرد من أفراد الأسرة».

وقد بدا لي أن مصادفة هذا الخبر تفرض الابتداء لقراءة رواية (آخر من شبه لهم . ١٩٩١) والتي تقدم الجنرال المذكور في نهاية ١٩٨٧ ومطلع ١٩٨٨ واحداً من أبطالها، على الرغم من الجهر النقدي العتيد بالفصل بين النص المنقود والشيات أو الصلات أو

تضافرت في (عرس فلسطيني) عناصر (الموت، الخطر، الغناء، السيل، الراوي، البطل، الجمهور الشعبي، لغة الحكاية، التخيّل..) لتجعل منها عملاً متميزاً

التأثيرات الخارجية (الواقعية) كهذا الخبر.

ولكن من يستطيع التقليل مما بين النص والمرجع. فكيف بالوصل. وخصوصاً حين تكون فلسطين والصراع العربي الإسرائيلي هي هذا المرجع، وحين تستدعي الرواية الوثائقي، كما تفعل رواية أديب النحوي (آخر من شبه لهم)؟

×××

على الرغم من خماسين السلام. الاستسلام التي ما فتئت تهبّ منذ حرب ١٩٦٧، وبخاصة إثر حرب ١٩٧٣، نرى أديب النحوي يكتب من جديد رواية الفدائي الفلسطيني. ولئن كانت الملحمية في روايته الأخرى (عرس فلسطيني) قبل أكثر من ربع قرن، تغيب السؤال الوثائقي أو تلتفّ عليه، فالرواية الأخيرة (آخر من شبّه لهم) تفرض هذا السؤال فرضاً، وبخاصة فيما قبل ثلثها الأخير الذي ينتقل إلى زمن الانتفاضة في فلسطين منذ بدايتها.

ففي هذه الرواية يوقف الكاتب ثلثيها الأولين اللذين يكادان يشكلان (قسماً) قائماً بذاته، على العملية الفدائية التي نفذها خالد محمد أكر ورفاقه في ٢٥ / ١١ / ١٩٨٧ بالطيران الشراعي وباسم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. القيادة العامة.

وهكذا إذن، ومنذ الكلمة الأولى، تستدعي الرواية الوثيقة، وتحيل الكتابة إلى المرجع، منادية معلومات القارئ وذاكرته الطازجة وعيشه القريب، بالأحرى راهنه، أياً كان هذا القارئ، ناقداً أم لا. أما الناقد فسيسأل منذ الكلمة الأولى عن تخييل الكتابة للوثائقي وللمرجعي. وسيكون عليه أن ينتظر بضعة فصول كي يتنسّم للتخييل رائحة.

يروي الراوي العملية الفدائية ابتداءً من أصدائها الأولى في مكتب للمخابرات العسكرية الإسرائيلية الموصول بموقع العملية. وهكذا يتصدّر الجنرال آمنون شاحاك كوكبة العسكريين الإسرائيليين الذين تتدافع بهم الرواية ويتدافعون بها: الميجر اسحاق عتروت، البريغادر عميرام، الناب الزرق (ايغال براخا)، الكابتن شيفال، وسواهم كثيرون.

وما إن يمضي شاحاك إلى وزير الدفاع ليقدم تقريره عن العملية الفدائية، حتى ينضمّ إلى المكتب الاستخباراتي العتيد البروفسور دافيد عوز رئيس المختبر الجنائي ومساعدته الدكتورة يائيل ليفرون. وبعد أن تعيدنا الفصول الثلاثة التالية إلى تنفيذ الفدائي للعملية، تمضي الرواية في تصوير البحث المحموم عن فدائي آخر (وآخر أيضاً) قد اختفى، ثم ظهر، ثم اصطيد، ثم (اختفى ثم ظهر).

هذه المفردات التي أطّرتها بالأقواس هي البذرة التي ترميها الرواية بعد الفصل الرابع، والتي سوف تنتش التخييل، وبخاصة في الثلث الأخير من الرواية (أو قسمها الثاني) في زمن الانتفاضة. ويكون الإنتاش في القسم الأول عبر ملاحقة (المتسلل) الفرد والكثير في إصبع الجليل، وعبر مداهمة القرى العربية والاعتقالات والتحقيق والتعذيب والقتل، كذلك في مواجهة مفرزة الكلاب التي تقصّ الأثر، وفي المواجهة عند سدّ القرميد، لدن البدو من عرب السياد وعرب القديرية.

إثر ذلك تبدو الرواية كأنما ضاقت بوثائقيتها، فتمضي في زمن الانتفاضة منذ منتصف نيسان ١٩٨٨ في سياق آخر، وأولاً في مدينة الخليل حيث يظهر (المجهول) ويخطب في الخليليّين، مطلقاً الشرارة التي تجعلهم يحررون مدينتهم.

ومن الخليل تنتقل الشرارة إلى جامع الشجاعية في غزة حيث يظهر (المجهول)، ثم إلى الكنيسة الأرثوذكسية في رام الله وجنازة الشهيد زاهي حبيب، فنابلس وجباليا وأربعين الشهيد خليل الوزير (أبو جهاد)...

وكلما ظهر (المجهول) في مكان تلامح للبحث الإسرائيلي ذلك الفدائي المختفي. ونرى الجنرال شاحاك كالجنرال بنسلمون أوبتسا، وكالعسكريين الإسرائيليين الآخرين، كباراً وصغاراً، أفراداً. شخصيات روائية أو كتلاً مدجّجة ووحشية في حمّى الصراع مع الانتفاضة، وصولاً إلى نهاية الرواية حيث القناص الإسرائيلي (المجهول والكثير، لا الفرد) يطلق النار على آخر من شبّه له أنه الفدائي المختفي: المجهول الكثير، لا الفرد: الانتفاضة.

بيد أن السياق الروائي ليس بهذا اليسر أو الجاذبية. وربما ليس بهذا التشويه مما

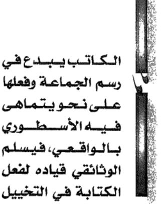
ترسم السطور السابقة. فالجنرال شاحاك ورفاقه العسكريون بدوا في الغالب كيانات فقيرة وأشبه بهياكل أو بيادق ينقلها الراوي كيف يشاء، فتفتقر نقلته إلى الإقناع، سواء في خوفهم أو حقدهم أو هيجانهم، إلى آخر تفاصيل الحياة الفردية والجوانية بخاصة. وندر أن نجا أحد منهم من ذلك، سوى ما كان من سجائر شاحاك (!) أو اشتهاء عتروت للدكتورة الشابة ليغرون، أو انجذاب الكابتن شيفال لها. أما استفاقة أنثوية ليغرون في الحوامة أو في سواها، وعشقها لحاييم كانو، الذي اختار أن يقيم في جنوه، ثم عودة كانو ليصطحب الحبيبة التي رضيت ورضي أهلها أخيراً بزواجها بعيداً عن البلاد، أما ذلك فقد ظل ينوء تحت وطأة المقولة الأخرى التي ترسلها الرواية، كنقيض لمقولة الوحشي في الإسرائيلي، أعني مقولة ضعفه الإنساني الطبيعي بتأثير الانتفاضة وقمعها، سواء أكان التعبير عن هذا الضعف بالخوف أم باستنكار القمع الوحشي. على أن التعبير الروائي عن هذه المقولة قد خفف بقدر أو بآخر، وأبعد فأبعد، كلما تقدمت الرواية نحو نهايتها، من التكوين الأحادي للشخصية الروائية الإسرائيلية.

أما التكوين الروائي للشخصية النقيضة فلم يكن أفضل حالاً. فمنذ البداية يسوق الراوي المونولوجات الداخلية للفدائي عند تنفيذ العملية بسذاجة واصطناع (زغردة نساء قبية . استنطاق أبي حرب..). ويتكرر الأمر مع بدر بن جميل الحلو أو عمر الشجاع أو فاطمة...

على أن وطأة ذلك تأخذ بالتراجع ما إن تنتش بذرة التخييل في الفدائي الفرد الكثير المختفي الذي يظهر ويغدو معلوماً ومجهولاً. ولعل الشخصية الروائية الجماعية هي التي ساعدت على ذلك، وابتداءً من قرى الجليل إلى الخليل وغزة وجباليا ونابلس ورام الله، عبر الفعل الجماعي والواضح والغامض: الانتفاضة.

ويبدو أن هذا هو ما تتميز به كتابة أديب النحوي الروائية منذ (عرس فلسطيني) حتى (آخر من شبه لهم). أعني أن الكاتب يبدع في رسم الجماعة وفعلها على نحو يتماهى فيه الأسطوري بالواقعي، فيسلم الوثائقي قياده لفعل الكتابة في التخييل، وتتخلّص علاقة النص بالموجع من نتوءاتها. وفي هذا الرسم يبدع الكاتب في تقديم الفرد . البطل المعلوم المجهول، الإنساني والخارق، وما دمنا قد وصلنا إلى هذا الشطر في قراءة الرواية، فقد تكون المتابعة بحضور (عرس فلسطيني) أجدى.

بعد أكثر من عقدين تأتي (آخر من شبه



لهم) لتعاود تجربة (عرس فلسطيني)، ولكن بعد أن تكون الوثائقية قد أنهكتها في ثلثيها الأولين.

وهكذا تبدو اللعبة الروائية لعبتين، والكتابة كتابتين. ولئن كانت نداوة لعبة كتابة رواية (عرس فلسطيني) عبر القسم الأول (الثلثان الأولان) لم تستطع أن تخفف من التقريرية ولا من استبداد صوت الراوي ولا من وطأة الوثيقة، فقد تطامنت تلك النداوة أيضاً في القسم الثاني (الثلث الأخير) جرّاء استمرار فعل القسم الأول عبر التقريرية وأحادية الصوت واللغة (الاستبداد).

هكذا يفتقد المرء ذلك التخييل الذي صنع لرواية (عرس فلسطيني) ملحميتها، إذ يقارن بأسطورة ذي الكفن اللبناني أو بأسطورة قريتيّ قصاص ولا مناص، أو بمشهد الكابتن شيفال وجثة الشهيد، وسوى ذلك مما جاء في (آخر من شبه لهم). ولولا البقية باقية من ذلك (المجهول) الفدائي المختفي الفرد الكثير لبدت هذه الرواية أقرب إلى الهيكل العظمي المتيبس، فلا لحم ولا دم ولا حياة، والرواية أياً كان شأنها مع الوثيقة أو المرجع، هي أولاً وآخر كائن حيّ آخر لا يتخلّق بالمرافعة، ولا بالحمولة الفكرية، ويتهالك بالنظرة الأحادية والصوت الأحادي واللغة الواحدة.

هل تكون (آخر من شبه لهم) والأمر كذلك ترجيعاً باهتاً ومتكسراً حدّ التشويه لسالفتها (عرس فلسطيني)؟ فلنقرأ هذه الكلمات: «فلا يُبكى على خالد بالدموع يا بنات، بل ترفع له الزغاريد مثلما يستقبل العريس في ليلة زفاف» (ص ٢٤٨ من آخر من شبه لهم). أليس هذا بالترجيع (أي ترجيع) لعرس فهد البصاوي في (عرس فلسطيني)؟ لكن فهد البصاوي كشخصية روائية هو ذلك (الخارق) المقنع، لأنه يتردد باستمرار بين الطبيعي وفوق الطبيعي، بين الواقعي وفوق الواقعي، ويحتفظ بالتالي بعنصر واقعي كقطب تعارض داخلي. وهذا هو (الخارق) كما رسمه تودوروف، هذا هو فهد البصاوي واقعاً وتخييلاً، أما خالد محمد أكر، وذلك المجهول . إنّما على نحو أهون بكثير . فليس . كشخصية روائية بالخارق ولا بالواقعي، بل أشبه ببوق للراوي وعكاز للرسالة النبيلة التي تحملها الرواية، ولعل لغة (آخر من شبه لهم) كانت سبباً لذلك ونتيجة في آن، مما يدفع بالمرء إلى السؤال عن الخصائص البيئية المحلية الشعبية، وعن التهجين اللغوي بالعامي وبسواه، مما تألق في (عرس فلسطيني) وفي أغلب كتابات أديب نحوي الروائية والقصيصة، فيما حرمت منه غالباً . بل غالباً جداً . رواية (آخر من شبه لهم).

× × ×

هل لي أن أختم بعد ذلك، وأياً يكن خطأ أو صواب هذه القراءة لهذه الرواية، بعناق كتابات أديب نحوي الروائية للتاريخ عبر تجربته المديدة والثرية والمتفردة في تخييل الشأن الفلسطيني والقومي بعامة، تخييلاً يتأسس في الشعبي والمحلي فيرمح في آفاق الإنساني والإبداعي؟

إنه العناق الذي سألنا بالأمس، كما يسألنا اليوم، وكما سوف يسألنا غداً، عن الوطن وفلسطين، فنمضي من رواية إلى رواية. وكما في البحر: تعلو بنا الموجة وتهوي موجة، حتى يسلس البحر القياد عيشاً وفناً.

•كاتب من سوريا

هوامش:

(١) دار الطليعة . ط ١ . بيروت ١٩٦٠.

(٢) دار الآداب . ط ١ . بيروت ١٩٦٥.

(٣) مجلة الآداب . يونيو . حزيران . بيروت ١٩٦٥.

(٤) دار العودة . ط ١ . بيروت ١٩٧٠.

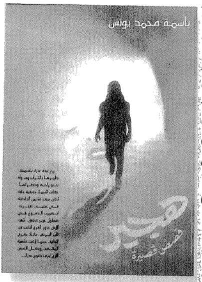
(٥) يرى غالي شكري أن هذه الرواية قريبة من التراجيديا، تزاوج الشعر والأسطورة بحرارة، بعيدة عن الافتعال العاطفي.. أنظر كتابه: العنقاء المعاصرة، ص ٢٦١ . ٢٦٥. وانظر أيضاً تثمين زجيشواف جيشيليفسكي لهذه الرواية في دراسته عن أدب الحرب بالعربية، والمنشورة في مجلة الكاتب الفلسطيني، العدد ٢، نيسان ١٩٧٨، بيروت.

(٦) اتحاد الكتاب العرب . ط ١ . دمشق ١٩٩١.

الكاتبة الإماراتية باسمة يونس وهواجس ظلالها القصصية بين التسجيل والرؤية

أحمد حسين حميدان *

ظلت المساحة السردية في قصص باسمة يونس منشغلة في تصوير علاقة الذات مع الآخر الماثل في محيطها الحياتي إلى أن أنجزت مجموعتها القصصية «ماذا لو مات ظلي»(١) فقد ذهبت من خلالها إلى رصد علاقة الذات مع نفسها المثقلة بهموم الوجود وبالسؤال عن الحياة التي لا تنتهي بالموت، وبهذا تقدم الكاتبة من مدخرها القصصي لما هو ماثل منذ النبضة الأولى التي أصابتها الغواية بتناول الثمرة المحرمة ظنا بأنها من شجرة الخلود والبقاء كما تؤكد الرواية الدينية... (٢)



ناهيك عن البحث المضني الذي قدمته الأسطورة للعثور على هذا البقاء القاهر للنهاية المحتومة كما تحكي الملحمة البابلية الشهيرة... وفي هذا الصدد يرى سيغموند فرويد أن نرجسية الإنسان وحبه الفياض لذاته دفعه إلى اختراع حياة أخرى ليس لها من منتهى. لكن النص الديني جاء حاسما في رؤيته المؤكدة لهذا اليوم الحافل بالحياة الأخرى العصية على الموت باستمراريتها المطلقة وبما أن الحياة الدنيا محكومة بالانتهاء فإنها لا تحتمل هذه الديمومة المفتوحة على الخلود الكائن في الحياة العليا التي لا يأتي الانتقال إليها إلا بعد التخلص من هذا الانتهاء الكامن في الموت الذي يؤذن القيام من كفنه بحلول قيامة يوم الخلود العظيم... ولكن من يحب الموت حتى ولو كان بوابة عبور إلى بقاء لا يفنى.. بل من يقوى على استقباله والترحاب به خصوصا إذا كان مجيئه عن طريق القتل والتغييب غير الطبيعي ؟!... إن شهرزاد انطلقت من هذا المآل المأساوي وقامت في وجه سيف الموت المحمول بيد شهريار وسلطته ودفعته عن نبضها المحب للحياة ألف ليلة وليلة بسحر الحكاية وإن شئنا العودة إلى مقولة هالدرلين بأن اللغة بيت الوجود (٣)

ومن قبله ابن عربي الذي يرى بأن الكتابة تبث حالة وجودية، فإن السرد الشهرزادي يفضي إلى هذا المعنى في مقاصده القصوى الماثلة في وضع حد النهاية للقتل ولعبة الموت التي استرسل بها شهريار ولا تبدو القاصة باسمة يونس في مجموعتها «ماذا لو مات ظلي» بعيدة عن هذه الفكرة ومقاصدها بل حاولت أن تمثلها في سياقها السردي بإسقاط معاصر ضمن فضاء واقعي لا يرسم فيه التخييل أجواء غرائبية تقوم على صور من الفانتازيا وهو ما يجعل بنية القص لديها على مفترق طرق مع الحكاية الشهرزادية الموغلة في التخييل، الذي لم تذهب إلى مجاراته كما لم تذهب في سياقاتها السردية إلى محاكاته بتخييل آخر كما فعل الكاتب الأمريكي إدغار آلان بو في قصته «الليلة الثانية بعد الألف» التي يتخيل فيها سأم شهريار من حكايات شهرزاد وقراره مجددا في قطع رأسها.. كما أنها لم تذهب إلى ما ذهب إليه القاص الفرنسي جونييه الذي بلغ شأوا بعيدا وهو يتخيل زيارة شهرزاد له ذات ليلة طالبة منه إسعافها بقصة جديدة لتسكت بها قتل شهريار وكأنه بذلك يجعل الذكورة أبعد مدى وعمقا في المعرفة من الأنوثة، في حين أن هنري دي رينيه رأى بخياله شهرزاد في قصة «رحلة الحب» وهي تغافل شهريار في الليلة الثانية بعد الألف وتتمكن منه وتجعله يسبح وسط بركة من الدماء، وتتفرد بعد ذلك في الحكم وتطلب من الرواة تسليتها بالحكايات، وبدأت تكافئ كل من كان يروي لها قصة تستحوذ على إعجابها ومن يفشل في ذلك تكون معه أكثر رحمة من شهريار فتقطع له أذنه لا رأسه...

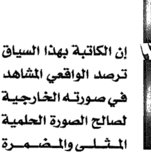
إن كل ذلك يعتبر بمثابة حلم يقظة، في حين أن السياق الشهرزادي عند باسمة

يونس يدأب إلى حقيقة هذه اليقظة رغم انشغاله في البقاء المستمر كحلم مرتجى لذلك ابتدأت منذ السطر الأول متسائلة: ماذا لو مات ظلي... والمقصود هنا من خلال بعد السياق الدلالي ماذا لو مت أنا... لأن ديمومة بقاء الظل تعني ديمومة بقاء صاحبه وهو ما سيدفع إلى التساؤل عمن يقوى ويقبل بالانحياز للموت وترك صف الحياة رغم كل مآسيها... إنها المفارقة الأصعب التي دفعت من خلالها باسمة يونس حب البقاء الشهرزادي نحو مهب آخر يفضي إلى الحرية مقابل الغياب وبموجب ذلك يحصل الإنسان على خلاصه الكلي مقابل رحيله الكلي وهو ثمن فادح ويبدو أن فداحته أوجدت المبرر الموضوعي للسؤال الخائف الذي أطلقته الكاتبة بلسان بطلتها حول موت الظل، نظرا لما يمثله من رمز للبقاء والحرية رغم ما أنشأته المجتمعات وسلطاتها المتعددة داخل الإنسان الذي سعت باسمة يونس إلى سبر أغواره من خلال لعبة الظل التي حاولت استثمارها عبر عدة لوحات ومقاطع سردية بدت فيها شهرزادها القصصية مختلفة عما هي عليه في لياليها الألفية وما بعد الألفية كتلك التي صاغها بمخيلته ادغار آلان بو وجونييه ورنييه... كما بدت شهرزادها هذه على غير صورة شهرزاد توفيق الحكيم في مسرحيته المسماة باسمها والتي جعل عبرها شهريار يمتلىء بالملل ويردد رغم حصوله على كل ما أراد: الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق عليّ الخناق، لقد استمتعت بكل شيء وزهدت بكل شيء...

لقد انطلقت باسمة يونس بشهرزادها من خارج هذا الباب الموصد الذي بلغه شهريار بنداء الجسد آخذة بظله لتفضي به إلى سؤال الوجود والبقاء باعتبار أن شهرزاد نقلت شهريار من الليبدو الحسية إلى الليبدو المعرفية والفكرية بعد دخوله إلى عالمها الحكائي الذي جهدت غادة السمان في الإيماء إليه وفق هذا المنحى الذاهب بشهرزاد إلى تلوين الحياة بآفاقها الرامزة للعقل والفكر المتجدد بعدما توقف شهريار عند متعة الجسد، متراجعا عن حركة الحياة حتى بلغ السكون والسأم الذي انعكس في قصره بالموت وقطع الرأس على حد تعبير صالح الخريبي (٤)

في خلاصته الماثلة بأفق مفتوح على ما بعد ألف ليلة وليلة التي خرج من سلالتها ومن سلالة ما قبلها في الحكايات الخيالية والأساطير، سؤال الحياة الكبير المناهض للموت الذي كثيرا ما كانت تتخطاه بشخصيات خارقة لتوجه إليه في الخيال ما عجزت عن بلوغه في الواقع، فتسجل عليه





إن الكاتبة بهذا السياق ترصد الواقعي المشاهد في صورته الخارجية لصالح الصورة الحلمية المثلى والمضمرة

انتصارات حلمية تبث نشوة عابرة لا تسمن ولا تغني من فناء يطل برأسه على الحياة من جديد ويعود إثره سؤال النجاة والبقاء الذي انطلقت منه باسمة يونس بصيغة شاءت أن تنأى بها عن عالم الفانتازيا وتأخذها من فضائها التخييلي إلى سياقها الواقعي... وإذا كانت حياة شهرزاد التخييل مهددة بقطع الرأس الذي يتم بأداة حادة قاطعة، فإن شهرزاد الواقع عند باسمة يونس تطرح سؤال الموت على الظل الذي لا تؤثر عليه وعلى حياته أية أداة حادة قاطعة أو مدمرة كما لا يتمكن الزوال منه إلا برحيل صاحبه... بهذا المعنى يعبر الظل عن وجود صاحبه، كما أن وجود الشخص يؤكد بالضرورة وجودا لظله باعتباره ملازما له، وهو ما استغلته واستفادت منه باسمة يونس وسعت إلى استثماره في سياقها السردي ضمن أبعاد افتراضية وإيحائية، بدأتها بعنوان عبرت فيه بأسلوب استعاري عن قلق بطلة قصتها من موت يصيب ظلها وبالتالي ينهي حياتها، ورغم أن هذا القلق الوجودي أيقظ فيها تساؤلات تنبعث من خلفية فلسفية إلا أنها أدارت ظهرها لأسئلتها الكبرى الدائرة حول غاية الوجود الإنساني مكتفية بالوجود عينه لذلك جاء سؤالها من غير مواربة: «ماذا لو مات ظلي» معيدة إلى الأذهان مقولة الفيلسوف اليوناني القديم برميندس الايلي: إن الشيء الحقيقي الوحيد هو الوجود..(٥)

وهي بهذه الخلاصة تعيد إنتاج الحدث المتواري وراء القص وهواجسه الإنسانية والذي ساهم في إنشاء الحكاية الشهرزادية الممتدة بأشكال أخذت تتباين طرق التعبير عنها وتتطور حتى بلغت قوامها المعاصر وإذا كانت شهرزاد في معركتها السابقة قد جعلت غاية السرد في بلوغها المنطقة التي نشدت فيها الحفاظ على الحياة والخلاص من الموت الموعود، فإنها في معركتها الراهنة وما تمخض عنها من أحداث دونتها في حكاياتها اللاحقة قد تجاوزت ذلك وتخطته إلى منطقة أخرى تستهدف فيها نشدانا آخر لبقاء حر غير مكبل تتقاطع فيه مع مقولة عمر بن الخطاب الشهيرة: متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا.. كما تتقاطع مع مقولة بريتون: لون الإنسان الحرية.. من هذه الخلاصة التي تمثل روح الحياة رسمت باسمة يونس محورها القصصي القائم على لعبة الظل الذي تكمن المفارقة فيه أنه يبدو حرا أكثر من صاحبه، كما يبدو أكثر تخلصا من عوائق الحياة الاجتماعية والسياسية فيتخطى الحدود والحواجز وإشارات المرور دون أن يعترض عليه أحد ودون أن تراق له نقطة دم واحدة حتى لو صدمته سيارة، وإذا ما صدمته ظلال أخرى لا ينشأ بينه وبينها أي شجار... كما أن هذه الظلال لا تشي بأصحابها ولا تفشي بأسرارهم ولا تبوح بمخبوئهم لأحد...

إن الكاتبة بهذا السياق ترصد الواقعي المشاهد في صورته الخارجية لصالح الصورة الحلمية المثلى والمضمرة التي اعتمدت فيها على ما يسميه تودوروف بالرؤية الداخلية وقد عبرت عنها بأسلوب السرد الذاتي الذي يأتي فيه السياق وفق انطباع الراوي كما يرى توماتشفسكي..(٦) وهو ما جسدت به الكاتبة انحيازها للظل بعد تقمصها شخصية بطلتها مجرية السرد بضمير «الأنا المشارك» الذي فاض إعجابه بهذا الظل نظرا لقدراته وما يتمتع به من حرية إزاء المؤسسة المجتمعية وما أسسته من سلطات متعددة تركت أثرا بالغا على مكنون الذات الإنسانية النفسية والعقلية وقد مثلت باسمة يونس بهذه السلطات شهريار بصورته العصرية كما أعطت لبطلة قصتها صورة شهرزاد جديدة بدت فيها على غير هيئة شهرزاد السابقة وعلى غير حركتها الأسيرة للقصر بسبب متابعتها لظلها وملاحقتها لسكناته وحركاته في رصد متنقل لأحواله في مختلف الأمكنة وكأنه بات أكثر أهمية منها فاستولى بدلا عنها على مساحات السرد، بعدما استدعته الكاتبة من هامشه الحياتي وجعلته محورا في متنها الحكائي، لتجسد به فكرتها القصصية ولتصنع منه الحدث الذي قامت عليه عملية القص، ورغم معرفتنا المسبقة بأن الظل مقترن بوجود صاحبه منذ مجيئه الأول ومرافق له في حله وترحاله إلا أن انتباه بطلة قصة باسمة يونس على وجود ظلها بجانبها يأتي بعد بلوغها سن الشباب وفي أعقاب نضج معرفي يهمس لها في بداية القصة بالتوحد مع قلمها وأوراقها، بينما تهمس هي بالرغبة في الانزواء والعزلة بعيدا عن كل العيون، وحين تخلو ببياض ورقها لتبوح تلحظ ظلها بن السطور وكأنه يداهمها

لأول مرة في حين أنه موجود من قبل وفي كل أماكن تواجدها فلماذا جاء الانتباه عليه في وقت وفي مرحلة عمرية انقضى منها سنوات وسنوات؟... بالطبع ليس السبب قصورا من قبل بطلة القصة أو مخالفة للوقائع الحقيقية من قبل الكاتبة كما قد يبدو للوهلة الأولى من سياق قصتها، فثمة معان أخرى تكمن في الأبعاد الدلالية لهذا التأخر في الانتباه لوجود الظل وفي مقدمتها إعادة صياغة للوعي القائم على معايشة الواقع وأزماته المختلفة سعت الكاتبة من خلاله إلى إدانة السلوكيات الخاطئة والممارسات القمعية غير الصحيحة وهو ما عبرت عنه بطلتها منذ بداية القصة حين اختارت لحظة الغروب لتكون بمفردها مع قلمها وأوراقها قائلة:

«أتلفت حولي خشية أن يكتشفني أحدهم.. ياغتني متلبسة بالكتابة والحب..» (٧)...

إذن بطلة القصة – ومن خلفها الكاتبة – تشكو من عين الرقيب الهاربة منه لحظة البوح وما احتجاجها على ظلها الذي سبقها إلى أوراق الكتابة إلا احتجاج على ذلك الرقيب وسلطته التي ستمنع وتعيق حرية التعبير لديها بهذا المعنى يأخذ الظل مدلولا رمزيا يمثل السلطة القمعية التي تشيع بممارساتها واقعا مأزوما جعل بطلة القصة تهرب منه إلى العزلة والانزواء مفضلة البوح لبياض الورق تعبيرا عن عدم الثقة بالآخر حتى ظلها الذي شكت منه وتضايقت من تواجده بقربها تطمئن لوجوده وهي تكتشف فيه الانزواء عينه قائلة:

«كان منطويا فوق نفسه كما تتكور اللحظة في أحضان صمتها» (٨)...

وفي هذا دلالة واضحة على عدم التلاؤم والانسجام مع الواقع وشروطه التي ينجح الظل في تخطيها لاحقا لأنه بلا ملامح ظاهرة كما تعبر بطلة القصة في المقاطع الأخرى فلا يكترث به أحد وهو ينظر من النافذة ليرى من بداخل الغرفة المجاورة، وحين تتقدم هي لترى ما يراه ظلها تصرخ المرأة الموجودة في الداخل وكذلك لا ينتبه شرطي المرور على الظل العابر للشارة الحمراء، وحين تصطدم الظلال العابرة ببعضها لا ينشأ بينها أي مشاكل أو خصام بل تتابع سيرها بسلام لا يؤثر عليها أي شيء حتى لو صدمتها سيارة، الأمر الذي يدفعها إلى الهمس لظلها: «كم أحسدك يا ظلي أنت أقوى الأشياء» (٩)...

إنها الرغبة إلى صياغة أخرى للصفات الإنسانية..كما هي الرغبة إلى امتلاك مؤهلات البقاء والديمومة ومواجهة الفناء، ذلك الألم الإنساني المزمن والراغب في مواصلة رحلته الأزلية الباحثة عن الخلود وعن الصفة المثلى ليتجمل بها من جراء أفعال خائفة من وشاية الآخر لأن سرها غير منسجم مع علنها لذلك كان فرح بطلة باسمة يونس عظيما عندما رأت في الجنازة أن الظل لا يعيش بعد صاحبه وعندما اكتشفت أن الظل أخرس لا يمكن له أن يفشي أسرار صاحبه فقالت باطمئنان:

«ظلي كان يتبعني في كل مكان... يراقبني... يعرف كل أسراري... استرخيت مطمئنة... ظلي الأخرس لا يفشي أسراري..» (١٠).

عبر هذا السياق تبقي الكاتبة لبطلتها الخوف من الآخر في مجتمع طافح بالغواية والنميمة فتنسحب إلى عزلتها مع ظلها الذي ما عادت تخفي خوفها عليه، بعدما نشأت بينها وبينه صداقة حميمة أثارت في نفسها وعقلها أسئلة تبحث عن أسبقية الخلق لمن للإنسان أم لظله، للأشياء أم لظلالها.. متسائلة في استديو التصوير:

هل صورتنا هي الأصل أم ظلنا الموجود داخل الفيلم مرددة كلام المصور: إذا أردت عددا آخر من الصور أحضري الأصل أي الظل الذي لا يتردد في النهاية من مطالبة بطلة القصة من فك أسره بعدما حبسته معها في غرفتها التي لم تخرج منها طوال اليوم خوفا عليه ويهددها إن لم تفعل سيفر منها إلى الأبد ويجعلها تخسر كثيرا فمن يرضى بامرأة فاقدة الظل ؟!..

من خلال ذلك استطاعت باسمة يونس أن تجعل من الظل حدثا مخاطبا للأزمات المعيشة ولودا بالأفكار التي طرحت في مخزون مكنوناتها القلق الإنساني وأسئلته التي لا تكف عن المعرفة ونشدان الحرية، إلا أن نصها القصصي الواجب بناؤه على الإيجاز لم يسلم من الترهل من جراء اعتمادها على بعض تقنيات الرواية في تفتيت الحدث وتجزئته ضمن متوالية رقمية إلى حد الإسهاب والتكرار كالشرح الذي قدمته بطلة القصة عن صفات ظلها في الأسطر الأخيرة الذي لا مبرر لذكره طالما أنه ورد في مقاطع أخرى من القصة وكذلك عدم تأثر الظلال بعجلات السيارات المارة فوقها وعدم انضباطها وانصياعها لشارات المرور نجده في المقطع رقم (١٠) ويكرر في المقطع رقم (١١) وكان بإمكان الكاتبة عدم فصل هذا المقطع عن سابقه باعتباره استطرادا له ولا مبرر للفصل بينهما عبر السياق القصصي القائم أساسا على التكثيف والإيجاز الذي لا يحتمل سرد الحدث فيه كل هذا التجزيء والتفتيت كما لا تحتمل صورته المشهدية كل هذه السياقات الذهنية التي أحدثتها باسمة يونس وهي تحاول أن تقدم في بنيتها السردية ملامح إضافية لشهرزاد معاصرة يؤرقها شهريار معاصر جديد، تحول سيفه القاطع إلى أدوات تطلق الموت من بعد، وتحول قصره إلى قوانين وسلطات وسجون... وإذا كانت شهرزاد قد أسهبت أكثر من باسمة يونس في قصها الحكائي البالغ ألف ليلة وليلة، فإن هذا يعود إلى جعل العرب من الألف كثرة كبيرة، فكانت الليلة العظيمة خيرا من ألف شهر وكان تكريس انتصار شهرزاد على الموت ألف ليلة وليلة في حكايات السرد العربي الذي بلغ أثره إلى السرد الإنساني في مختلف نواحيه ومساحاته وإلى مختلف الأدباء العرب وغير العرب أيضا فلم يكن الروائي هاني الراهب ختام الذاهبين إلى محاكاة النص الشهرزادي في روايته «ألف ليلة وليلتان» كما لن يكون ادغار آلان بو في قصته «الليلة الثانية بعد الألف» ولا الروائي ميلان كونديرا في روايته «الحياة هي في مكان آخر» نقطة المنتهى... إنها سلسلة الكتابات التي لا تكف في حلمها وفي عشقها لحياة بلا موت أو غياب...

*كاتب من سوريا



مراجع وإحالات

١-مجموعة ماذا لو مات ظلي – قصص باسمة يونس – إصدار دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة ٢٠٠٣م.

٢-القرآن الكريم – الجزء السادس عشر – سورة طه الآية /٥٥ و ١٢٠ /

٣-أنطولوجيا اللغة عند هايدجر – صفاء عبد السلام جعفر – دار الوفاء للطباعة والنشر – مصر ٢٠٠١م.

٤-الجهات الأربع، الليلة ١٠٠٢ – صالح الخريبي – جريدة الخليج، ملحق آخر الأسبوع – عدد رقم /١٠٠٢٨/ تاريخ ٢٠٠٦/١١/٢م.

٥-التحليل الأنطولوجي للعدم – علي محمد اسبر – بدايا للطباعة والنشر – سوريا ٢٠٠٦م.

٦-السهم والدائرة – محمد كامل الخطيب – دار الفارابي – بيروت ١٩٧٩... وتقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي – يمنى العيد – دار الفارابي – بيروت ١٩٨٥م.

٧-مجموعة ماذا لو مات ظلي – قصص باسمة يونس – دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة ٢٠٠٣م – قصة ماذا لو مات ظلي ص ٧٦

٨-المرجع السابق ص ٧٩

٩-المرجع السابق ص ٨٩

١٠-المرجع السابق ص ٩٤

القهوة الخالية.. والصراع على الحياة.

قراءة في مجموعة «بيت سيئ السمعة» لـ «نجيب محفوظ»

محمد عطية محمود *

في سلسلة أعمال «نجيب محفوظ» القصصية.. تأتي نصوص مجموعة «بيت سيئ السمعة»؛ لتشكل زخما جديدا، وترصد ملامح جديدة من ملامح الصراع على الحياة، ذلك الصراع اللامتناهي عليها وبها، والمستمد من شهوة التعلق بها كإحساس فطري يجبل عليه الإنسان منذ مولده.. بحيث تتجسد هذه العلاقة المتنامية، والجدلية أيضا، بعدة نصوص تأتي في متن المجموعة لتمثل زوايا متفردة مثل «القهوة الخالية»، «وجها لوجه»، «سائق القطار» للتنويع على وتر الصراع، بتصاعد إيقاع الحياة، وتتصاعد معه حدة التعبير عنه في المجموعة حتى وصولها إلى قمة صور العلاقة التي تحكم وجود الإنسان بصراعه في حيز تعامله مع أنماط الحياة.



فتأتي تيمة صراع الأجيال؛ لتحكم علاقة بطل نص «القهوة الخالية» بماضيه الذي ولّى، وبحفيده؛ لينشب الصراع على مفردات الحياة بينهما من هذه الوجهة من خلال تلك اللعبة أو المراوحة بين نشاطه وطقوسه، وبين شقاوة الحفيد وتمسكه بأسباب الحياة التي لم يعد يمتلكها الجد.

ويمتد الصراع في نص «وجها لوجه»، ولكن من خلال الموازاة بين اتجاهين يتجاوران في متن النص؛ بحيث يلقي أحدهما بظلاله على الآخر، ويبين بإسقاط الدلالات والأفعال / الأحداث المتوازية، بعض المغاليق التي ينطوي عليها الاتجاه الآخر / الأول الرئيس.

ويستمر الصراع أيضا على هذا النحو، وإن كان بدرجة أكبر من الاحتدام والتعقيد، في نص «سائق القطار» حيث يمثل الشطر الأخير من

هذا النص إسقاطا وتبيانا لفحوى ما يهدد العلاقة غير الشرعية . المبتغاة . بين الرجل الغريب / بطل النص، النهم للحياة، والمرأة الجميلة / الرمز (المتكرر في الكثير من نصوص محفوظ بعامة)، والتي تقع فريسة رمزين آخرين، وإن كانا . ربما. شرعيين، وأيضا إسقاط ما يجرى من انفلات سائق القطار، وتهيئته لكل ركاب القطار / الحياة، بما يشدد على استحالة العلاقة بين الرجل الغريب والسيدة الجميلة، رغم ما تعانيه من ظلم وجور من جانب ممثليها الشرعيين.... في علاقات جدلية يلعب فيها الرمز، والإحالة دورا بارزا، إلى جانب بروز الرؤية الفلسفية للحياة، وفي هذا الجانب الفلسفي الذي كان لدراسة نجيب محفوظ له، الأثر الأكبر على إبداعه بتوجهه من كتابة الفلسفة إلى الكتابة الإبداعية، حين أسرته وتطلع إليها؛ فهو يقول في معرض أحد حواراته التي ووجه فيها بأمر علاقته بالفلسفة:

«ومهما يكن من أمر فان هذا الرأي لا يضيرني في شيء، بل لعله يعطيني أكثر مما أستحق.. وأود أن أقول هنا إن الأدب الفلسفي لا يعطى كاتبة الحق في أن يتسمى بالفيلسوف.. فهو أدب ينفعل بالأفكار في مجراها الحياتي.. ولا يكاد يختلف عن بقية الأنواع الأدبية.. ولكن في أحوال نادرة قد يجمع الكاتب بين الأدب والفلسفة.. فيكون فيلسوفا بالمعنى الحرفي لكلمة.. ويكون له في ذات الوقت نزوعه الأدبي البارز.. مثل سارتر وكامو مثلا» (١)

xxx

يرسم نص «القهوة الخالية» الأبعاد النفسية، مقترنة بالملامح الخارجية لبطله الطاعن في السن، والخارج لتوه من معمعة حياة طويلة بفقده لزوجته، إلى أعتاب حياة جديدة مستهجنة منه لا يعرف فيها مصيره؛ ليمهد لحياته الجديدة قائلا:

«أنا الآن وحدي، بلا رفيق، لم تركتني يا (زاهية)؟ وبعد عشرة أربعين عاما! لم سبقتني يا زاهية؟.

تجلى النص بإيضاح أسباب أزمة بطله، من خلال بوحه الحزين، ثم انتقال المشهد إلى حيث تفاصيل وصفه الخارجي

وعزته الخادم بعبارات محفوظة غير أن منظر شيخ في التسعين وهو يبكي منظر محزن حقا، وقد التمعت أخاديد خده وحفر أنفه بالدموع، فغادرت الخادم الحجرة وهي تجهش في البكاء. وأغمض عينيه اللتين لم يبق في أشفارهما إلا حاد الرموش» (٢)

هكذا تجلى النص بإيضاح أسباب أزمة بطله، من خلال بوحه الحزين، ثم انتقال المشهد إلى حيث تفاصيل وصفه الخارجي التي تلقي بظلالها على نفسيته المحطمة بسبب الفقد، وكذا مرور العمر، وفي هذه السن الطاعنة؛ ليمهد النص لبطله الولوج إلى هذه الأعتاب الجديدة التي تطل به على عالم جديد، غريب على نفسيته، وعلى طقوسه التي لازمته طوال تلك الفترة الزمنية الطويلة، ويكون أول حلول أزمته هو إذعانه للانتقال من حياته السابقة إلى حياة جديدة في كنف ابنه، وفي بيته!

«وبطرف واجم شهد الرجل تصفية مسكنه. رأى أركانه وهي تتقوض كما رأى احتضار زوجته من قبل، فلم يبقوا إلا على ملابسه وفراشه وصوان كتبه التي لم يعد يمد لها يدا وبعض التحف وصور لأعضاء الأسرة ولبعض الرجال كمصطفى كامل، و... و... ، وغادر بيته إلى مصر الجديدة في سيارة ابنه» (٣)

لقد انتقل بتاريخه، وليس بحياته؛ فهو لم يتبق له إلى جانب ملابسه / أسماله وإن لم تبل بعد، إلا هذه التحف والصور الشاهدة على أحداث تاريخية، وحقب زمنية كانت تُمثل بزعماء مناضلين حرَّكوا الراكد في حياة وطنه وحياته؛ بما يفيض على النص في هذا الموضع صفة الالتصاق بالأرض / الوطن، رغم ما تمر به الشخصية من أزمة حرمان ولوعة وأفول.. تتجلى في كل ما سبق للنص طرحه وتمهيده بإيقاعه النابض.

إلى أن يظهر على سطح حياته، في مقامه الجديد، حفيده الشقي «توتو» الذي يبرز وجوده عملية التضاد التام بين جيلين بينهما جيل كامل وربما أجيال، وهذه الهوة السحيقة بين هذا وذاك، رغم ما يعتلج في الصدر من محبة ورأفة ورحمة، في أول مواجهة لهما / لقاء الأضداد.

«ونادرا ما كان توتو يزور جده مع والده. وأحبه الشيخ كثيرا ولم يقتصد في مداعبته كلما وسعه ذلك ولكن توتو كان حادا في مداعباته؛ فهو يحب الوثب على من يداعبه ويهدد عينيه وأنفه بأظافره فسرعان ما تجنبه الشيخ بلطف مؤثرا أن يحبه من بعيد.

وأشار توتو إلى طربوش جده الطويل وقال:

. رأسك!



يعني أن يخلع طربوشه ليرى صلعته البرتقالية المستطيلة المنحدرة التي جذبت انتباهه وتساؤله من أول نظرة. ولما لم تتحقق رغبته راح يشير إلى أخاديد الوجه وحفر الأنف وتتابعت الأسئلة رغم محاولات والده لإسكاته» (٤)

لقد فتح النص باب الحوار المستحيل بين الجد والحفيد، في دفقة أولى من دفقات هذه العلاقة الشائكة المتوترة بين حنو الجد وصبره وأناته، وبين اندفاع الحفيد نحو الطيش والنزق بلا إرادية أملتها سنة تعاقب واختلاف الأجيال.

«ولكن الوحدة ثقلت عليه بأسرع مما

يتصور، وألقى نظرة غير مكترثة على الحجرة ثم طوقته الوحشة.. متى يعتاد المكان الجديد ومتى يعتاد الحياة بلا زاهية. أربعون عاما لم تخل من زاهية» (٥)

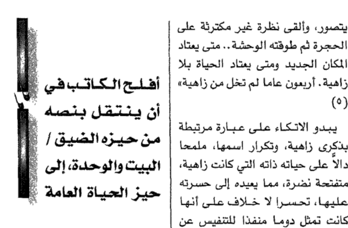
يبدو الاتكاء على عبارة مرتبطة بذكرى زاهية، وتكرار اسمها، ملمحا دالاً على حياته ذاته التي كانت زاهية، متفتحة نضرة، مما يعيده إلى حسرته عليها، تحسرا لا خلاف على أنها كانت تمثل دوما منفذا للتنفيس عن كربه المختزن بداخله، واستجار بها رغم يقينه التام من عدم جدوى هذه الاستجارة التي تحمل من الموروث الاجتماعي / الشعبي هذه السمة.. سمة تعلّق الباقين بالراحلين في شبه استغاثة لها بعدها النفسي المؤثر.

«وقام إلى نافذة فرأى منها بستانا كبيرا يتوسط مربعا من العمارات مكان الجامع الكبير الذي كان يطالعه من نافذة حجرته بالمنيرة، حيه القديم. ولفحته نسمة هواء جافة دافئة، وعجب للصمت المريح ولكنه أكد له وحدته» (٦)

هكذا تضافرت كل العوامل كي تكثّف وتجسد حالة الضجر والقلق التي تنتاب الشخصية من خلال تعاملها مع هذا النموذج الجديد عليها من الحياة، استنادا إلى أن «التعبير عن القلق يستدعى ظلال المعاني اللازمة التي تعبر عن اضطرابات عدم التوافق» (٧) والذي وإن يبدو معه الجو المحيط ملائما لمظاهر العزلة والانكماش لاسترجاع ما فات والعيش في كنفه في هدوء، إلا أنه ظل يبحث فيما حوله عما يشغله.

«ورجع إلى مجلسه فرأى عند أسفل المقعد قطة صغيرة. بيضاء ناصعة البياض غزيرة الشعر وفي جبينها خصلة سوداء فآنس في نظرة عينيها الرماديتين استعدادا للتفاهم. وزاهية طالما عطفت على القطط» (٨)

القطة هنا، إن كانت ترمز إلى الحياة في صورة من صورها، إلا أن ظل



أفلح الكاتب في أن ينتقل بنصه من حيزه الضيق / البيت والوحدة، إلى حيز الحياة العامة

الحياة الماضية بلا رجعة يقفز دوما في صورة (زاهية) التي يذكره بها كل ما حوله وداخله؛ فيأتي اقترابه من القطة والتماسه التفاهم معها طقسا من طقوس عودته إلى عالمه القديم / عالم زاهية.

إلا أن الحفيد / الجيل الجديد، يقفز لدى مقاربة الجد للقطة / الحياة ومحاولة مؤانستها صائحا:

«قطتي...

فقال الشيخ مستسلما:

. ها هي قطتك..

وسأله متوددا عن اسمها فقال بجدة:

. نرجس.

وقبض بشدة على قفاها ثم جرى بها خارجا، والشيخ يهتف به مستعطفا:.

. حاسب.. حاسب..

....

وتبين أن شيئا أصاب جبينه، وقطب مستاء فارتفعت ضحكة توتو عند الباب وهو يلتقط الكرة الصغيرة المرتدة. وتحسس الشيخ النظارة ليطمئن عليها» (٩)

لتتجسد مرحلة / مواجهة أخرى من المواجهات في هذا الصراع، الذي لا يكف فيه الحفيد عن اقتناص فرص تفوقه وانفراده بالحياة من الجد الذي لا يجد بدأ من العودة إلى مقهاه القديم، بعد نصيحة ابنه له باتخاذ مقهى يفرغ فيه طاقة وقته المهدرة؛ فيعود إلى مقهى «متاتيا»، محله المختار طيلة دهر طويل:

«واتخذ مكانه في القهوة تحت البواكي، وهو يقول لنفسه فيما يشبه المداعبة:

. ما بال القهوة خالية!

و لم تكن القهوة خالية ولا كان بها من الترابيزات الخالية إلا عدد محدود ولكنها خلت من الأحباب والمعارف» (١٠)

ليتخذ النص من المقهى الخالية، رمزا أو معادلا موضوعيا لحياة البطل التي خوت من الأصدقاء والأحباب والمقربين، وتاريخا من ذكرى الأشخاص والمجتمع الذي صار خاويا بخلو مريديه فيه.

أفلح الكاتب في أن ينتقل بنصه من حيزه الضيق / البيت والوحدة، إلى حيز الحياة العامة؛ ليؤكد على عزلة بطله، وعدم أهمية المكان المفتوح حوله بينما داخله مغلق؛ فحينما انفتح النص على المكان، ازداد انغلاق الذات على نفسها، في تضاد عجيب أكد اصطباغ حياة الرجل بهذه الصبغة الاستسلامية التي تنقاد لها النفس، وترزح تحت وطأة سوداويتها وإيغالها في العزلة والقنوط؛ ليعود إلى البيت، محطة ارتحاله الجديدة نحو غاية رحلته التي يكتمل بها معنى الحياة، والتي لم تحل نهايتها بعد... وليكون العنوان معبرا بدرجة كبيرة عن تجسيد هذا الخواء الذي يكتنف كل شيء، لكن إسقاطه على المقهى له مغزى عام يؤثر في الرؤية العامة للنص.

«وعندما رجع إلى البيت وجده راقدا في السكون، وصاحبه لم يعد من النادي..... وجلس يتناول لعشاء فتذكر نرجس. لو تشاركه القطة الصغيرة عشاءه؟. ما ألطف أن يوثق علاقته بها فهي ستكون أنيسه الحقيقي في هذا البيت المشغول بنفسه» (١١)

هنا تحولت العلاقة مع القطة إلى

علاقة مؤانسة مرجوة، بديلا عن علاقة الود المفقودة بأسرة ابنه الغائبة عن البيت طوال الوقت، والمنشغل فيه كل فرد بنفسه؛ لينتقل النص بالقطة من حيز الحياة المتبقية، إلى أنسنتها بما يكفي لكي تكون أنيسا مطواعا تأتلف روحه الشفافة النقية مع روحه هو المستوحشة للحياة، ولتحل نرجس / القطة في شأن هذه المؤانسة الحاضرة محل زاهية / الزوجة، التي تلتمس الروح التي ربما كانت تتخفى في جسد هذه القطة الوديعة التي قدمت الإحساس بالتوافق معها، امتدادا لتلك الرؤية النفسية الروحانية، التي تتشعب جذورها في الموروث الشعبي الاجتماعي.

إلا أن غريمه / حفيده يقطع عليه هذه الرغبة، بتمسكه العجيب والمستبسل بامتلاك القطة؛ كمؤشر دلالي على امتلاك مفاتيح الحياة، بحسب رؤية النص لهذه الإشكالية.

«ومال نحو الباب وهتف:

ـ بِس.. بِس

و قام فمضى إلى الخارج، وصاح:

ـ نرجس.. بِس.. بِس

فجاءه المواء من وراء الباب التالي لحجرته حيث ينام توتو وخادمته، وتفكر قليلا ثم اقترب من الباب ففتحه برفق فمرقت منه نرجس رافعة ذيلها الدسم كالعلم. ارتاح الشيخ فعاد نحو حجرته وهي تتبعه ولكن صرخة توتو دوّت غاضبة» (١٢)

بذا تدخل مرحلة الصراع بين الجد والحفيد أقصى مراحلها شراسة على القطة / الحياة، التي يحنو عليها الجد؛ لأنه لا يملكها، ولا يملك إلا أن يستعطفها، ويقسو عليها الحفيد لأنها بين يديه، وعندما تهرب منه عائدة إلى الوراء تحدث هذه المعركة، حيث يندفع الولد غاضبا، ثم يدفع جده في ركبته حين هم بتخليص القطة من بين يديه؛ ليتهاوى الجد على الأرض، ويستحوذ الولد على القطة بعد صراع غير متكافئ فقد الجد فيه كل عافيته، وترنح حتى ساعدته الخادم إلى أن أسند رأسه إلى ظهر الكرسي ومد ساقيه متنهدا، وأغمض عينيه ليستجم، وليسرح في حفلة تأبين صديق له، ويغرق في تفاصيلها التي تشبع نهمه وتشغله، حتى يستغرق في نومه / موته المحتم أو توحده المؤقت، كأمل في خلاصه من حياته التي أرهقته.



بهذه الرؤية يكون النص قد أكد على هذه العلاقة الأزلية للصراع بين الأجيال، والتي تمثلت في (الجد) الذي يقاوم الحياة نحو الفناء، بعد فراق (زهوة) الحياة له، و(الحفيد) الذي يريد أن يقتنص الحياة اقتناصا في غياب حلقة الوصل / الأب والأم؛ لتفقد العلاقة ما يربطها بجذورها في شأن هذا الصراع غير المنتهي.

xxx

يأتي نص «وجها لوجه» ليتفق مع النص السابق «القهوة الخالية» في ثيمة الصراع الدائر على كليهما؛ فكما تصارع الحفيد مع الجد على اقتناص الحياة بدلالاتها، وانتهت ظاهريا باستسلام الجد لسنة الحياة، تصارعت الرغبة المستحيلة مع العاشقين، اللذين يريدان أن يستأنفا حياتهما / قصة عشقهما القديمة معا بعد تفرق السبل بهما، وانقطاع تلاقيهما:

يأتي نص «وجها لوجه» ليتفق مع النص السابق «القهوة الخالية» في ثيمة الصراع الدائر على كليهما



«في أقصى مكان بالحديقة جلسا شبه منفردين.. وطيلة الوقت تبادلا نظرة مفعمة بالتطلع والهناء وهما يحسوان الليمونادة..

ـ ستكون سهرة طيبة بسينما ركس.

ـ والفيلم مأخوذ عن قصة غرامية مشهورة فهو يناسبنا جدا» (١٣)

لكن صراعهما مع الظروف المحيطة من أجل فوز كل منهما بالآخر، بعدما فارقت هي زوجها وابنها، وتخطى هو حاجز الأربعين دون زواج، يأتي متوازيا مع صراع العالم بأسره مع حرب ضارية تلقي بظلالها على نفسية بطل النص (حامد)، والذي يأتي اسمه بدلالة عكسية، لتنم عن عدم قناعته وحمده، والتي تأتي من خلال تقنية السرد عن طريق الحوار الذي اعتمده النص ليدعم به بنيته؛ مما يضفي على السرد حيوية وتدفقا تعطي للحوار

ميزة الكشف عن تاريخ مشترك كان قد جمع الاثنين معا، ومن خلال هذا الوسيط السمعي (الراديو) يهبط ذكر الحرب وأنباؤها على صدر (حامد) وعقله المشغول بالهاجس:

«وترامت نشرة أخبار الثامنة والنصف من مقهى بالسوق وراء محل بيجل فاقتحمت مجلسهما الهادئ المعبق بالياسمين، وتساءل حامد:

. هل الحرب وشيكة الوقوع حقا؟

فقالت باستهانة:

. هكذا يقولون منذ أن تولى هتلر الحكم.

. صدقتِ، المهم أن نتزوج في أقرب وقت ممكن. » (١٤)

وليطرح الحوار التالي استفهاما حول موقف المرأة من ابنها السابق، والذي أصبح في ضميرها يمثل غيبا تهتز لذكره شجونها، رغم تخليها عنه بأي حال من الأحوال؛ لينغمس الحوار حول الولد وشجونها ومشاكلها مع زوجها السابق، وحياتها الآنية المتطلعة إلى تغيير.. إلى أن يطل شبح الحرب ثانية بقول حامد:

«. إني أدرك ذلك يا عزيزتي، لكن أتسمعين!! هل حقا ستقع الحرب» (١٥)

هو الآن بين حربين، حرب لاقتناص المرأة / الحياة، واستعادتها إليه بعد حرمان، وهي حربه الخاصة. وحرب مادية تدور على المستوى العام يكتوي بها فكره، وتتعلق عليها أمور شخصية كثيرة تبدو من خلال الحوار الدال، والذي يطل علينا أيضا من خلال شبح الابن / ذكراه، والذي ينازع الرجل في الاستحواذ على اهتمام المرأة؛ لتصير الحرب في ذهن الرجل / حامد، في مقابل الابن في ذهن المرأة / سهام (والتي تتضاد دلالة اسمها أيضا مع دلالة السهام كمعادل موضوعي للحرب وإن كان على المستوى اللغوي، بما يشي بإيثارها للسلامة والنأي عن التفكير في الحرب وأمورها)

«. أنت مزعِج كما لو أن الحرب ستُعلن عليك أنت. بالله أخبرني لماذا ترى أن يتم الأمر في أقرب وقت ممكن؟!

. آه.. نعم يجب أن يتم الزواج في أقرب فرصة لأنني عُرضة للنقل إلى الخارج في أول حركة قادمة.

. عندك فكرة عن المكان المحتمل أن تُنقل إليه؟

. فرنسا.. تصوري أن يمضي شهر العسل في باريس؟!

. يا له من خيال! لو أن ابني سيبقى في كفر الشيخ.

. آه يا عزيزتي هل تدركين معنى ضرب بلد كبلدنا بقنابل الطيارات؟

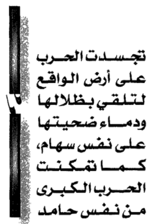
. لماذا يضربوننا؟ لسنا أعداء لأحد» (١٦)

على هذا المنوال يضغط شبح الحرب على أعصابه، ثم يتوارى بعيدا عن حوارهما التالي الدافئ المحمل بالأحلام، وتنسى هي الابن، وتحاول لتحليق مع حامد في أحلامهما وأمورهما المستقبلية، إلى أن يطفو شبح الحرب مرة أخرى على سطح الحوار ضاغطا عليه بشكل أكثر حدة:

«. أما إذا ما قامت الحرب ونحن في باريس؟

. الحرب أيضا. » (١٧)

يأتي التساؤل بسمة السخرية، والضجر من هذا المهووس بإشكالية



الحرب والخوف منها. تلك الحرب التي تدور رحاها على أرض الواقع أمامهما؛ لتحقق له هاجسه، بعدما غادرا الحديقة وهي تتأبط ذراعه؛ ليشهدا مشهد قتل ماسح الأحذية، على مقربة منهما.

«صرخ الرجل متراجعا إلى الشارع وقد سقط الصندوق من يده، تشبثت سهام بذراع حامد وهي ترتعد، وفي نفس الوقت رفع الرجل الآخر يده بهراوته وهوى بها فوق رأس الرجل المترنح فوقع على ركبتيه متأوها..

تتابعت الضربات من الرجلين بسرعة في قسوة وعنف وإصرار حتى تهشم الرأس وغرق في بحيرة من دماء. وحملقت سهام في المنظر الدموي بلا إرادة ثم شهقت وتداعت مغمى عليها فتلقاها حامد بين ذراعيه» (١٨)

هكذا تجسدت الحرب على أرض الواقع لتلقي بظلالها ودماء ضحيتها على نفس سهام، كما تمكنت الحرب الكبرى من نفس حامد في شطر النص الأول؛ ليفتح النص باب التأويل لماهية الصراع الدائر على أرض الواقع، وإسقاطه على هذه المحاولة اليائسة لاستعادة الحياة لكلا الطرفين (الرجل والمرأة)، والتي توازت مع مصير هذا الرجل القتيل الذي نام عنه القتل / الثأر لمدة عشرين عاما، وهي تماثل أيضا الفترة الزمنية التي اختفت فيها سهام عم حامد؛ لتدهس الظروف المحيطة بكليهما، وبعلاقتهما الجديدة.

ولعل نهاية النص قد أكدت على هذه المفارقة بينها وبين بدايتها الحالمة، وإن كان قد شابها بعض القلق والتوتر من شبح الحرب / الصراع غير المتكافئ، وبين ختام النص بين الدماء؛ حيث جاء مشهد الإغماءة التي تعرضت لها سهام؛ لتحيل غيبوبة العلاقة بينهما، إلى غيبوبة جديدة تخرج منها سهام بنظرة أخرى نحو ملامح حامد، التي خضبتها دماء المعركة الدائرة حولهما، والتي استدعى أطيافها بهاجسه المستبطن فيه

«وجعل يمسح بالمنديل المبلل وجهها وعنقها حتى عجَّن البودرة بالأحمر بالكحل، و....، وفتحت سهام عينيها. رنت بهما إلى وجهه في ذهول، وقلبتهما في الوجوه بدهشة ثم غمغمت:

. أنا تعبانة

فقال لها وهو يواصل مسح وجهها ليزيل الأصباغ عنه تماما:

. سآتيك بكوب عصير» (١٩)

هنا تتجلى لحظة الكشف ليفيق كل منهما على حقيقة وجهه بلا رتوش، ولتفيق هي تماما:

«..... بصرخة منها تفلت، وهي تشير إلى قميصه بعصبية منذعرة. نظر في مرآة فرأى رشاشا من الدم قد لوَّث أعلى قميصه، فتقلص وجهه ورأى مثله للمرة الرابعة وراح يزيل آثار الدم عن القميص والحقيبة والشال» (٢٠)

لتحتكم نتيجة الصراع إلى هذه الدلالات التي تؤول في غير صالح علاقتهما معا، وليغلق النص على تأكيده باستحالة العلاقة التي خاضا من أجلها هذا الصراع مع ذاتيهما ومع الآخرين نفسيا وماديا، في انتظار لحظة فراقهما الأبدي، التي فلسف لها النص على نحو معاكس لما جاءت به نهاية نص «القهوة الخالية» بتوحد بطله مع ذاته وإن كان توحدا مؤقتا.

xxx

يتجه نص «سائق القطار» إلى درجة من الصراع، تكاد تتماس مع النص السابق «وجها لوجه»، من زاوية نهم الرجل / الإنسان لاقتناص المرأة الجميلة / الحياة، بحيث اختلفت الزاوية نفسها من المرأة التي تخلَّصت. أو كادت. من حياتها الماضي؛ لتشارك الرجل رحلة الصراع / البحث عن حل لسبيل تلاقيهما واندماجهما في نص «وجها لوجه»، إلى حال هذه المرأة الجميلة الأخرى التي تقع فريسة بين طرفي الرحى المتمثلين في شخصيتين شرعيتين بالنسبة لها (الصقر والدب). بما يحملانه من دلالة الاسم. ومحاولة

تتصاعد حدة الفكرة في أكثر من نص، حتى تصل إلى الرؤية النهائية الخالصة التي تتمثل في معالجتها في نص من النصوص

الرجل لاقتناصها منهما؛ ليبدو الصراع الخفي في نص «سائق القطار» كما دار في النص الأول، وإن كان بصورة أعنف، ولعل هذا التدرج يمثل ملمحا مهماً في إبداع نجيب محفوظ القصصي حيث تتصاعد حدة الفكرة في أكثر من نص، حتى تصل إلى الرؤية النهائية الخالصة التي تتمثل في معالجتها في نص من النصوص، ثم يتوازى معه حدث أكبر للصراع؛ لإحداث هذا التوازن في النص لإبراز فكرة الصراع التي تقوم عليها تلك النصوص. حيث يصور النص في بدايته التي تجسِّد الجو العام الذي يعطيه خلفيته الدالة على مفارقة صور الماضي، أو الحياة الماضية وظواهرها الطبيعية المصاحبة، والتي يفارقها القطار وتتراءى لراكبيه، بهذا المشهد الدال:

«كل شيء يجري إلى الوراء. الصفصاف وأعمدة البرق تجري بسرعة فائقة أما الأسلاك فتسبح بلا توقف هابطة صاعدة.. وعلى مدى البصر تغمر الشمس غير المرئية الحقول والجداول وقطعان البقر والجاموس ونبات الأرض» (٢١)

هنا يلعب التشكيل البلاغي، الفني دورا مهماً في إبراز هذه الخلفية التي تعمِّق الرؤية الفلسفية التي كان يعمد إليها نجيب محفوظ في الكثير من نصوصه، رغم تصريحه بأنه قد ترك الفلسفة إلى الأدب، ولكن يبدو أن للفلسفة سحراً خاصاً يتوطن داخل المبدع، حيث تفاعلت عناصر الصورة / المشهد؛ لتعطي دلالة على الحياة بكاملها، والتي تمضي إلى الوراء دائما، بما فيها من مظاهر وكيانات وظواهر. وليكشف النص عن شخصه المستسلم لتيار المناظر التي تتوالى أمام ناظريه على جانبي طريق القطار، ولكن حناجر الجيران تأبى عليه ذلك (النص)؛ لتطفو على سطح النص شخصيتان، متصارعتان بصخبهما الذي تبرز من خلاله الحسناء، التي تتابع حديثهما بضيق وحرج لتتكشف علاقتهما بها رويدا رويدا، وهي تحاول تخفيف حدة حوارهما / نزاعهما، بلا جدوى، فتتراجع بجمالها ونعومتها ويأسها (النص)، وليعود النص إلى شخصه الرئيس في مونولوجه الداخلي الذي تتجسد معاناته فيه:

«آه.. لا سبيل إلى الاستمتاع بالمناظر الخلَّابة بالخارج. ومهما تتجاهل المعركة العنيفة التي انحصرت في مجالها فسوف تلاحقك كضربات المطرقة. لن تنسى الزَّبَد المقرف وحتى رنوة العين الصافية لن تدعك في سلام!! (في إشارة إلى المرأة الحسناء) وللحال تؤكد أن احتدام المعركة لن ينقطع لدوى عجلات الديزل المتواصل في روتين مسقِم، وليس ثمة مقعد خالٍ في العربة يمكن الهروب إليه» (٢٢)



بما يشير إلى بداية حمى العلاقة المشتهاة مع هذه المرأة، التي تجلت في عينيها

«وفتح عينيه نصف فتحة فالتفتت عيناها إليه مستجيبة فيما بدا الإحساس خفي. وقال لها . في باطنه . كم أحب منظرك؛ فحوَّلت عنه عينيها في شبه رضي حتى عجب لقوته السحرية. وانتبه إلى ما حوله أقصى انتباه، وكما اطمأن إلى غفلة الصقر، ونوم الدب ملأ عينيه منها بنهم، فرأى فيما رأى خاتم الزواج في يسراها المستكنة على يمناها فوق بطنها. وما لبث الصقر أن نحى الجريدة جانبا ومال برأسه إلى الوراء ثم استغرق في النوم. وتولاه شعور بالأمان عجيب كأن الدنيا قد خلت بعد نوم الرجلين خلوا

تاما» (٢٣)

بهذا المشهد المعبر، بدأت العلاقة بين الرجل بجسارته واستهانته بالأعراف ونهمه للحصول على القرب من هذه المرأة الجميلة، وبين المرأة واستعدادها التام للانسلاخ من قبضة هذين الرجلين اللذين تحكمهما بأحدهما علاقة زواج ترفضها؛ لينطلق النص إلى مرحلة من الشد والجذب، من خلال حوار دال على توحد رغبة كل من الرجل والمرأة في اقتناص علاقة تشبع نهمهما، وان كان لكل مأربه منها، من خلال تصاعد الحوار بينهما:

«ارتفعت حرارة حماسه إلى القمة وهو يقول:

. يخيّل إلى أنك غير سعيدة

. نعم، جميع ما حولي مرعب مقزز، أود أن أطير بعيدا.

. إذن طيري.

حدجته بنظرة متسائلة تروم أملا، فقال:

. نغادر الديزل في دمنهور

. أهرب! . نعم، لا وقت للتردد» (٢٤)

لتكتمل لهما أسباب التمرد والانسلاخ من هذه المعركة المحترمة، ولكن إلى صراع آخر محتدم تحكمه هذه الرغبة المجنونة في الانعتاق والتلاقي، وربما الانصهار، ولكن (القطار) الذي كان يتوجب عليه أن يتوقف في محطة اتفاقهما للهرب منه لم يتوقف، ليحيل النص إلى نقطة انقلابه الأولى التي تضيع فيها فرصتهما في الانفلات بعدما أعد له عدته.

«وما لبثت المرأة أن هتفت:

. أنظر!

مشيرة إلى محطة دمنهور، وهي تجرى بسرعة فائقة إلى الوراء ككل شيء في الخارج

. كيف لم يقف في محطة دمنهور؟!!

وإذا بباب العربة يفتح، ورجل يندفع منه نحو باب العربة التالية وهو يصيح بأعلى صوته:

. السائق جُن وسيهلكنا جميعا!» (٢٥)

وما يلبث النص، أن ينقلب إلى نقطة تحوله الكبرى والتي تتحول فيها قيادة أمر القطار بما فيه من صراعات ورغبات في الاقتناص، إلى سائقه المتهور (الذي تمثل شخصيته عنوان النص)، ليدل على حركة الزمن المندفعة إلى الأمام مخلّفة وراءها هذا الكم من الإحباط والتخبط لعدم إدراك كل لرغبته المجنونة، وفي هذا تأكيد على تلك النظرة الفلسفية التي تتجلى في هذا السياق الذي ينحو به النص في صورة فنية غير مباشرة تكتمل لها عوامل الإثارة بشق النص الثاني الذي يشير أول ما يشير أول يشير إلى ظلال هذه النقلة المباغتة على الرجل والمرأة:

«استدارت «المرأة» في ذهول وتبادلت مع الرجل نظرة حائرة، وترك «الرجل» حقيبته ثم فتح باب العربة ناظرا إلى الداخل فرأى جميع الركاب واقفين في حال من الاضطراب والذعر لا توصف. وقد فُتحت النوافذ جميعا واختلطت الأصوات وارتفعت في هلوسة، ورأى الصقر وهو يصرخ غاضبا وفي ذات الوقت ينظر حواليه باحثا . فيما أعتقد عن المرأة» (٢٦)

هنا يشير النص إلى عودة الصقر / زوج المرأة للبحث عنها، حين أحس أنه فقدها في إحالة إلى مشاعره التي تناقضت مع سلوك بحثه عنها؛ لينشغل فيما بعد بما يدور داخل العربة، لينصب بحثه على رجال القطار، وطوق نجاة لعله ينجو به، ليسفر الحوار التالي عن تداول أبناء ما يحدث من ثورة السائق / القدر على ركاب قطار الحياة؛ بما يلقى بآمالهم وطموحاتهم ورغباتهم في غياهب الظلمة والنسيان والغياب.

«وارتطم الصياح بالصوات، ورغم الضجة المدوية سمع صوتا يقول:

. ستنفجر القاطرة أو يقع اصطدام قاتل.

. والعمل؟

. سيهلك الجميع» (٢٧)

ليعيد السائق نفس العبارة التي تلفظ بها الصقر في أول جداله مع الدب (في بداية النص):

. أنا هو أنا»

في موازاة جلية، تفيد باستئثاره بجل الأمر والمصير، مصير المرأة في قبضة الصقر، ومسير القطار / الحياة في قبضة السائق / القدر في ازدواجية تدفع في النص بعوامل الرؤية الفلسفية لجوهر الحياة وصراعاتها المدمرة:

«فصاح المفتش (مناشدا سائق القطار):

. يجب أن تسمع لنا .. لا شأن للناس بمشاكلك الخاصة!

. أنا هو أنا» (٢٦)

في تواز آخر لهذا الحوار المدمر، مع حوار الصقر والدب (في بداية النص) وفي إشارة إلى اندفاع الأمور إلى تصاعد مدمر يحيق بكل شيء، على المستويين الخاص والعام، في عبثية قائلة تحول إليها النص / الحدث بانقلابه المدمر في تصاعد درامي، وإن كان بصورة مكبرة مما حدث بالنص السابق

«ارتفعت درجات الذعر إلى غير حد، وتفشى الاضطراب في كل موضع، وبذلت محاولات يائسة لدفع الباب أو تحطيمه، ولكنها سرعان ما توقفت

ما يلبث النص، أن ينقلب إلى نقطة تحوله الكبرى والتي تتحول فيها قيادة أمر القطار بما فيه من صراعات ورغبات في الاقتناص، إلى سائقه المتهور

عندما هدد السائق بتفجير القاطرة، وأغمي على كثرة من النساء وبعض الرجال...

ارتمت بين يديه مغمى عليها فقطب في حنق، ثم مضى يجرها إلى ركن المكان فأنا مها على الأرض بسرعة آلية باردة» (٢٩)

في إشارة إلى حصوله عليها، وهي في حالة يرثى لها، وليتطابق نفس المشهد مع مشهد إغماء المرأة الأخرى في نص «وجها لوجه»، وليتجلى من خلال غيبوبة المرأة / الحياة حوار ساخن ضار بين المفتش والسائق لا يفضي إلى شيء إلا إصرار الأخير على فعلته المجنونة المدمرة، التي تلقى بظلالها على جميع ركاب القطار الذين مسهم الجنون، جنون الحياة، أو الهرب منها أو إليها.

«وقرر (الرجل) أن يمضي إلى نافذة ليرمي بنفسه منها وليكن ما يكون. وهو يتحول عن موقفه وقعت عيناه على (المرأة) المستلقية في غيبوبة فقال ما أسعدها في غيبوبتها. ووجد الركاب متكتلين يسدون النافذ. توحدوا في ذهول ورعب وارتجاف. عبثا حاول أن ينفذ من بينهم. ولما يئس رمى بنفسه عليهم وسرعان ما تلقفته الأيدي بالضرب فانهال عليهم بدوره ضربا. حتى لفهم الجنون جميعا» (٣٠)

لا شك أن تسلسل حلقات الصراع في النصوص الثلاثة التي عرضنا لها، قد وضع أيدينا على ملمح من ملامح الإبداع القصصي لنجيب محفوظ

ليطلق النص عنان معانيه ودلالته الكونية، بإصرار كاتبه على عدم تسمية أي من الرجل أو المرأة، كدلالة على المطلق وتأكيدا على الرمز الذي يتسع ليجعل من علاقتهما كونية لطرفي الحياة بشكل عام، ولتلتحم النظرة الفلسفية للصراع بفكرة العبث، المقترنة بحالة الجنون المسيطرة على جو النص، ودلالته . أيضا . التي اتسعت لتشمل الحياة / العالم

«وإذا بالواقعة تقع. وقعت الصدقة المتوقعة كأنها نظام كوني. اندفع الناس بقوة جهنمية فحطمت الرؤوس، وطحنت الجدران الأجساد. صرخ الرجل بأعلى صخرته ورأي النجوم تتهاوى من حوله وصرخته تدور في فراغ أحمر. فتح عينيه ودوى صرخته يجعجع في أذنه» (٣١)

ليؤكد النص على هذه الرؤية العبثية التي اقترنت بالعدمية، وانتهاء كل شيء إلى مآل صعب مرير، إلى أن يعود الرجل . برؤية النص الدائرية . عندما تنبه ليجد أن النقاش الحاد بين الصقر والدب عاد محتدما، كما بدأ.

«ورأى المرأة نصف مغمضة العينين غارقة في الضجر.. اللعنة.. اللعنة، وكان الصقر يتحدى صاحبه قائلا:

. دعك من ضرب الأمثال العقيمة، لا تضيع وقتي سدى، وأنت تعلم أن أنا هو أنا» (٣٢)

xxx

لا شك أن تسلسل حلقات الصراع في النصوص الثلاثة التي عرضنا لها، قد وضع أيدينا على ملمح من ملامح الإبداع القصصي لنجيب محفوظ، في حقبة اضطربت فيها الأفكار وتبلبلت، واحتدمت فيها الأزمات بتشوه الرؤية للواقع المحيط، والتي دفعت بتيارات إبداعه إلى هذه الجزر البعيدة التي تتجلى فيها الصراعات إسقاطا على واقع آن يرزح بهموم الحياة المعيشة وصراعاتها ومعادلاتها الصعبة.

*كاتب وباحث مصري

الهوامش،

(١) هكذا تكلم نجيب محفوظ (محاورات) عبد العال الحمامصي . ط ٢ . الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٦ ص ١١٥، ١١٦
(٢) قصة «القهوة الخالية» ص٦٤ مجموعة «بيت سيء السمعة»
(٣) المصدر السابق ص ٦٥
(٤) قصة «القهوة الخالية» ص ٦٦
(٥) المصدر السابق ص ٦٦، ٦٧
(٦) المصدر السابق ص ٦٧
(٧) جاك بيرك . انطولوجيا الأدب العربي المعاصر ١٩٦٤
(٨، ٩) قصة «القهوة الخالية ص ٦٨
(١٠) المصدر السابق ص ٦٩
(١١، ١٢) المصدر السابق ص ٧٠
(١٣) قصة «وجها لوجه» ص ١٢٨
(١٤، ١٥) المصدر السابق ص ١٣٠
(١٦) المصدر السابق ص ١٣١
(١٧) المصدر السابق ص ١٣٢
(١٨)) المصدر السابق ص ١٣٣
(١٩) المصدر السابق ص ١٣٤
(٢٠) المصدر السابق ص١٣٥، ١٣٦
(٢١) قصة «سائق القطار» ص ١٥٠
(٢٢) المصدر السابق ص ١٥٢
(٢٣) المصدر السابق ص ١٥٢، ١٥٣
(٢٤) المصدر السابق ص ١٥٤
(٢٥، ٢٦) المصدر السابق ص١٥٥
(٢٧) المصدر السابق ص ١٥٦
(٢٨، ٢٩) المصدر السابق ص١٥٧
(٣٠، ٣١ ٣٢) المصدر السابق ص١٥٩

باحث في حركات الإصلاح والنهضة العربية الدكتور محمد الحداد: الاستشراق انتهى ولا توجد اليوم شخصيات كبرى تمثله

حاوره نبيل درغوث *

«يجب فهم الماضي انطلاقا من الحاضر وفهم الحاضر على ضوء الماضي» (مارك بلوك)

الدكتور محمد الحدّاد جامعي وباحث تونسي متخصص في الإسلاميات وتاريخ الأديان. يشغل اليوم منصب أستاذ بالجامعة التونسية وصاحب كرسي اليونسكو للدراسات المقارنة للأديان بتونس. وهو يعتبر أحد أهم الباحثين المهتمين بحركات الإصلاح والنهضة العربية.



الحداد

في هذا الحوار حدثنا الباحث محمد الحدّاد عن الحداثة والدولة الحديثة، فهو يرى أن الدولة التي تريد أن تكون حديثة يجب أن تكون قائمة على أساس المواطنة التي تفترض المساواة السياسية والاجتماعية بين الأفراد، ويذهب في الحوار إلى إمكانية إطلاق نهضة ثانية للعرب إن توفرت العزيمة مع شرط المراجعة النقدية للنهضة الأولى(القرن ١٩م).

الدكتور محمد الحدّاد حاصل على الدكتوراه من جامعة السوربون-باريس بإشراف المفكر الكبير محمد أركون، وقد أسس بالجامعة التونسية ماجستير الدراسات المقارنة للأديان والحضارات، وساهم بعدّة محاضرات في ندوات دولية بأوروبا والعالم العربي.

صدر له العديد من الكتب منها :

- جمال الدين الأفغاني:صفحات مجهولة من حياته، دار النّبوغ - بيروت ١٩٩٧
- حفريات تأويليّة في الخطاب الإصلاحي العربي، دار الطليعة- بيروت ٢٠٠٢
- محمد عبده: قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني، دار الطليعة- بيروت ٢٠٠٣
- مواقف من أجل التنوير، دار الطليعة- بيروت ٢٠٠٥
- الإسلام : نزوات العنف واستراتيجيات الإصلاح، دار الطليعة- بيروت ٢٠٠٦
- البركان الهائل: في آليات الاجتهاد الإصلاحي وحدوده، دار المعرفة- تونس ٢٠٠٦
- ديانة الضمير الفردي ومصير الإسلام في العصر الحديث، دار المدار الإسلامي- بيروت ٢٠٠٧
- فضلا عن دراسات ومحاضرات بالعربية والفرنسية منشورة بمجلاّت مختصّة ومحكّمة.

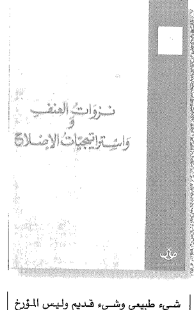
■ **تدرّس في كليات الآداب العربية مادة الحضارة العربية ويقسّمونها إلى حضارة قديمة وحضارة حديثة ويعني هذا أنه حقل معرفي له خصوصية ما. وهل هذه المادة - مادة الحضارة - تختلف عن مادة التاريخ العربي الإسلامي؟**

- هذا التقسيم: أدب، لغة، حضارة، هو تقسيم قديم معروف، وجد في أقسام اللغات في الجامعات الأوروبية، وخاصة الفرنسية، منذ القرن التاسع عشر. وكان متضمنا في الجامعة التونسية منذ تأسيسها، وبصفة خاصة

قسم العربية. إننا إذ عدنا إلى الشيوخ المؤسسين رأينا أن بعضهم كان يميل إلى التخصص في قضايا لغوية والبعض الآخر في قضايا أدبية وقسم ثالث قد طرح على نفسه التخصص في قضايا فكرية حضارية. وفي ذلك العهد كان عدد الأساتذة والباحثين عددا محدودا لهذا لم تبرز حاجة للتمييز الواضح بين هذه المنازع الثلاثة في الاهتمام والاختصاص. بل الحدود كانت غائمة بين الاختصاصات الواسعة مثل العربية والتاريخ. والبعض من الشخصيات العلمية المرموقة من مؤسسي الجامعة التونسية قد انتقلوا أحيانا من اختصاص إلى اختصاص آخر، مثل الأساتذة محمد السويسي ومحمد الطالبي والبشير التليلي. ومع تطور عدد الأساتذة والباحثين وما فرضه ذلك من تنظيم إداري أكثر دقة تشكلت لجان للاختصاصات الضيقة فتميزت مثلا لجنة الحضارة عن لجنة اللغة أو لجنة اللغة عن لجنة الأدب، ولكن هذه التقسيمات في رأيي هي تقسيمات إجرائية أساسا وينبغي أن لا تتحول إلى عامل تجاذب وتخاصم ولا أن يكون تنظيم الاختصاص الضيق مدخلا لتضييق العقول والاهتمامات، مثلما يمكن أن نلاحظه مع الأسف في الوقت الحاضر، إذ عمل اللغويون على التخفيض في ساعات تدريس الحضارة غير عابئين بنتائج ذلك في المستقبل على عقول الطلبة وقابليتهم للتنوير والتفكير الحديث. وأعتقد أن ليست هناك قضية كبرى يمكن أن تثار في هذا المجال إذا اقتصرنا في الموضوع على جانبه العلمي والتعليمي، وينبغي ألا نخلط بين الخصومات الشخصية وبين القضايا العلمية.

■ **هل هناك اختلاف في المناهج والمفاهيم والآليات في البحوث الحضارية والبحوث التاريخية؟**

- أعتقد أن كل العلوم اليوم أصبحت متعددة المناهج وكل باحث أصبح ينفتح على مناهج عديدة للقيام ببحثه لذلك أقول هنا أيضا إنه لا داعي للمنازعات في قضية المناهج. فالمؤرخ يحتاج إلى مجموعة من المناهج والمفاهيم قد يقتبسها من عالم الاجتماع أو من عالم اللغة، والأمر ذاته يصح على أي مختص آخر. والتاريخ بصفة خاصة مستعمل في كلّ العلوم والدليل على ذلك أنه لا يوجد شخص يمكن أن يعترض على تدريس تاريخ الأدب مثلا، سواء أكان عربيا أو فرنسيا أو انجليزيا أو غيره، ولا يوجد شخص يقول إنّ مدرّس تاريخ الأدب ينبغي أن يكون مؤرخا متخرجا من أقسام التاريخ، معنى ذلك أن استعمال منهجية تاريخية في الأقسام الأدبية هو



شيء طبيعي وشيء قديم وليس المؤرخ هو الذي يدرّس تاريخ الأدب ولا ضرر ولا غرابة في أن يكون المختص في الأدب هو الذي يدرّس تاريخه، وعليه فان كل الاختصاصات يمكن لها أن تستعمل التاريخ ولكن بشرط أن يكون استعمال التاريخ في اختصاصها وليس خارجه وألا يتحول المختص في الأدب إلى مؤرخ مثلا في القضايا السياسية والاجتماعية. ينبغي أن تظل الأمور في حدود معقولة وفي إطار ما يعرف بتاريخ الأفكار أو التاريخ الثقافي. والنصوص التي تدرّس في مادة الحضارة لا تدرّس باعتبارها تاريخا لكنها تدرّس باعتبارها فكرا، فمثلا يمكن أن ندرّس مقدمة أقوم المسالك لخير الدين التونسي باعتبارها تقدم صورة عن تيار فكري في مرحلة تاريخية معينة ولا يعني ذلك أن الذي يدرّس هذا الأثر في إطار ما يسمى بالحضارة العربية هو شخص يتطاول على التاريخ، فهو سيأخذ هذا الأثر من جانبه الفكري. أجل هناك بعض

لقد تقلصت البحوث العميقة والبحوث الحالية هي في الغالب بحوث ترتبط بما هو سياسي وبما هو آني وفقدت عمقها في التراث وفي الفكر القديم

حالات التجاوز التي حصلت لكن الشاذ يحفظ ولا يقاس عليه. لا أرى هذا الأمر مدعاة لإثارة النزاعات والبلابل سوى أن هناك خصومات شخصية تقع في الكليات والجامعات وتحاول أن تقدم نفسها للرأي العام على أنها منافسات علمية أو فكرية أو ثقافية وهي في الحقيقة مجرّد منازعات شخصية.

■ **ما تقييمك لواقع البحث في الفكر والحضارة العربية الإسلامية في العالم العربي اليوم مقارنة مع بحوث المستشرقين والمستعربين في الغرب؟**

- الاستشراق انتهى. لا توجد اليوم شخصيات كبرى تمثّل الاستشراق في حجم أشخاص مثل «ماسينيون» أو «كوربان» أو «ماكسيم رودنسون» أو «بروكلمان» أو «نيكلسون»، هذا الجيل من المستشرقين قد انتهى. هناك اليوم جيل آخر ربما يسميه البعض جيل المستعربين وهم أشخاص قد تخصصوا في اللغة والآداب العربية في الجامعات الغربية، هذا الجيل ضعيف في أوروبا، لماذا؟ لأنّ دراسة العربية والحضارة العربية والتاريخ العربي لم تعد له الآن في أوروبا نفس المكانة التي كانت له في النصف الثاني من القرن التاسع شر والنصف الأوّل من القرن العشرين. وهذا أمر يمكن أن نراه عيانا إذا تابعنا عدد الطلبة الأوروبيين الذين يتوجهون إلى دراسة العربية، إنه عدد أقل من القليل، لولا أن بعض الطلبة المهاجرين العرب وبعض الطلبة من أصول عربية يسجلون في أقسام العربية لأغلقت منذ زمن. الأسباب معروفة، هي أسباب اقتصادية واجتماعية. إن الشخص الذي يتخرّج من جامعة غربية بإجازة في العربية لم يعد يجد له موطن شغل وهذا سينعكس طبعا على طبيعة هذه البحوث وقد بقي الاهتمام اليوم موجها نحو الجانب السياسي نظرا للأحداث العالمية وأهمية وسائل الإعلام. لقد تقلصت البحوث العميقة والبحوث الحالية هي في الغالب بحوث ترتبط بما هو سياسي وبما هو آني وفقدت عمقها في التراث وفي الفكر القديم. ثمة بعض الاستثناءات طبعا، لكن ما أصفه هو المسار العام في أوروبا. وربّما ثمّة بعض الاختلاف في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث تشجع بعض الجامعات الدراسات العربية والإسلامية خاصة بعد أحداث سبتمبر ٢٠٠١. إذن انتهى جيل المستشرقين والمستعرب الجّدي والجاد والجيّد أصبح نادرا.



أمّا في الجامعات العربية فالبحث يظلّ أضعف مما أنتجه المستشرقون في السابق لكن إذا قارناه بجيل المستعربين الحاليين فربّما يساويه أو يفوقه في بعض الأحيان،

الأمر يختلف بين بحث وآخر وباحث وآخر. ربما تلاحظ في تقييمي الكثير من السلبية، ذلك أنني أرى الدراسات في الحضارة العربية الإسلامية في تراجع من حيث العمق. وهي تشكو اليوم من غلبة الهاجس السياسي والهاجس الآني، والحضارة العربية الإسلامية ليست سياسة فقط وليست نزعات سياسية وقضايا سياسية وحسب. اليوم مع الأسف سيكون صعبا جدّا أن نجد شخصا مثل «هنري كوربان» يسخّر حياته لدراسة الفلسفة الإشراقية الإسلامية بما فيها من تعقد وغموض ويكتب أكثر من عشرة مراجع ضخمة في الموضوع. صعب، لأنّ هذا النوع من الدراسات لم يعد اليوم يحظى باهتمام القراء ولا دور النشر ولا مراكز البحث. وكل أنواع الدراسات العميقة لم تعد تحظى بالاهتمام لذلك أرى واقع البحث يتّجه نحو مزيد من التدهور والذي يحاول أن يقوم ببحوث جادة فإنما يفعل ذلك على حساب أسرته ووقته ومستوى معيشته وهذا لا يبشر بخير في المستقبل.

■ **خلال القرن ١٩م تعرّضت البلاد العربية إلى «صدمة الحداثة»، ومنذ ذلك الوقت توّجت كل محاولات التحديث بالفشل من تجربة محمد علي إلى اليوم. فهل أصبح العرب يعانون من عقدة الخصاء؟ لعدم قدرتهم على النهضة والحداثة وما هو مفهومك للحداثة والتحديث؟**

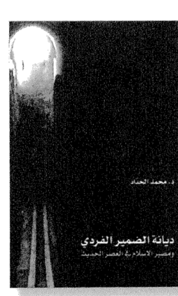
– لا أظن ذلك، وأنا لست متشائما في هذا الموضوع وقد اختلف في ذلك عن الكثيرين من المختصين. أعتقد أننا إذا قارنا بين وضع العرب في القرن التاسع عشر ووضعهم الحالي رأينا تقدما ملحوظا على وجه العموم لأن المقارنة لا ينبغي أن تقتصر على مستوى النخبة وإنما ينبغي أن تكون مقارنة شاملة. ربما على مستوى النخبة التقدم ليس بارزا، ولكن إذا أخذنا المقارنة على مستوى شامل نجد التقدم بارزا. فلنأخذ مثلا عدد الشباب الذين كانوا يذهبون إلى المدارس في القرن التاسع عشر وعدد الذين يذهبون إلى المدارس الآن، أو نسب وفيات الأطفال في القرن التاسع عشر ونسبها اليوم، أو نسب النساء المتعلمات في القرن التاسع عشر ونسبهن اليوم، أو معدل الأعمار في القرن التاسع عشر ومعدل الأعمار اليوم... الخ لقد تحقق تقدم كبير ومهم بلا شك، إلا أنّ النخبة في القرن التاسع عشر كانت نخبة فعلا وعددها محدود وما تتمتع به من امتيازات هو كبير جدا، في حين أن النخبة المثقفة اليوم أصبحت تتمتع بامتيازات أقل بكثير وتعميم التعليم هو من أسباب ذلك. أصبح المثقف إنسانا عاديا وموظفا وبالتالي

كل أنواع الدراسات العميقة لم تعد تحظى بالاهتمام لذلك أرى واقع البحث يتّجه نحو مزيد من التدهور

إذا قارنا بالامتيازات التي كانت للمثقف في القرن التاسع عشر وهامش القدرة والحرية والتأثير التي كان يتمتع بها لشعرنا بنوع من التراجع، ولكن ينبغي أن لا نأخذ الأمر فقط من خلال المقارنة في مستوى النخبة وإنما من خلال المقارنة بين كافة أصناف المجتمع فسنرى اليوم أن الأصناف التي يمكن لها أن تصل إلى التعليم والثقافة في المجتمع أصبحت واسعة جدا بحكم أن التعليم أصبح متاحا للجميع في حين كان التعليم نخبويا في السابق. إذن هناك تقدم إذا قارنا بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين وهناك تحديث وليست هناك حداثة، التحديث هو سيرورة، وقد نعيب عليها البطء الشديد لكنها سيرورة موجودة ولا يمكن لنا نفيها.

■ **ما هي أسباب فشل قيام الدولة العصرية بمصر رغم الجهود التي قام بها محمد علي؟ وهل هذه الأسباب داخلية أم خارجية؟**

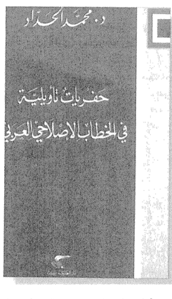
– الأسباب هي داخلية وخارجية في الوقت نفسه. فالإصلاحات التي قام بها محمد علي كانت نخبوية فهو قد ركّز على الإصلاح العسكري، وإصلاح التعليم كانت الغاية منه تكوين موظفين في خدمة الدولة أو موظفين في الجيش، كلية الطب مثلا بعثت من أجل معالجة ضحايا الحروب والمواجهات. فهذه الإصلاحات كانت إصلاحات فوقية منعزلة عن القاعدة. فكان هناك شيء ينقص تجربة محمد علي هو النظر إلى مصر شعبا ومجتمعا. لذلك فان حكمه رغم تميزه بإصلاحات جريئة ومهمّة بقي مشدودا إلى تصور قروسطي للدولة والمجتمع وغابت عنه فكرة المواطنة وظل محمد علي ينظر إلى القوّة على أنّها القوّة العسكرية أساسا أو أن الجزء الأساسي من القوة هو الجزء العسكري وأنّ بقية عناصر القوّة تخدم الجزء العسكري وليس العكس، هذه بعض الأسباب الداخلية. أمّا الأسباب الخارجية فمنها عدم استعداد القوى الأوروبية/الغربية لأن تترك فرصا لنجاح تجارب الحداثة خارج العالم الغربي وأنّ تصبح هذه التجارب قوية لأنّ هذا يهدد مصالحها كقوة غربية تريد أن تكون في وضع المسيطر. هذا أمر طبيعي، العرب في السابق عندما كانوا مسيطرين منعوا أيضا الشعوب الأخرى من أن تصبح لهم القوة والمنعة، طبيعي أن الأطراف المسيطرة تمنع الآخرين من أن ينالوا أسباب القوة خوفا من أن تستعمل هذه القوة ضدّهم. ولهذا في القرن التاسع عشر القوى الأوروبية التي كانت متحكمة في المتوسط وفي العالم أرادت من مصر أن تمضي في تجربة التحديث بمعنى تجربة الانفتاح على الحضارة الغربية وحتى تغريب الحياة الاجتماعية في مستوى النخبة ولكنّها لم تكن تريد ولم تكن تقبل أن يصبح محمد علي زعيما من الزعماء الذي يقع التفاوض معهم على قدم المساواة والندية في قضايا السياسة الدولية. لذلك عندما وصل محمد علي إلى حجم معين تدخلت القوى الأوروبية كما هو معلوم لتقزيمه، هذا ما رأيناه في القرن التاسع عشر والقرن العشرين وأعتقد أن الأمر سيتواصل على هذا الشكل وهو لا يخص العرب فقط، نرى أيضا أن هناك محاولات لإعاقة التطور الصيني لأن الصين أصبحت تمثل تهديدا، ومحاولات لاحتواء التطور الهندي كي لا يخرج عن النموذج الغربي، واليوم نتابع أزمة حادة بين روسيا والغرب، هذا الأمر يدخل في مجال العلاقات بين الدول ولا يشذ عنه الواقع العربي، إنما مشكلة العرب هي أنهم تصوروا دائما أنّ القوّة هي قوة عسكرية وهذا ما جعل محاولاتهم ترتطم بسرعة بالقوى الغربية. محمد علي كان يريد التوسع وقد توسّع باتجاه الشام



وأصبح يهدد الخلافة العثمانية، من هنا تدخلت انجلترا بدعوى حماية السلطان العثماني. لولا تلك المسارعة من قبله بدل الاهتمام بتوطيد التجربة الإصلاحية في مصر ولولا التهافت على الغزو والتوسع لكان لتجربة محمد مسار آخر أكثر فائدة لمصر وللعالم العربي كله. هذا المنزع نراه يتكرر في كثير من الأحيان وهو منزع يؤدي دائما إلى الكارثة وأعتقد أن هذا الخطأ نفسه قد تكرر مرات كثيرة بعد ذلك، إلى يومنا هذا.

■ تطرح إشكالية الدولة والدين على مستوى نظام الحكم في بلداننا العربية فكيف يمكن أن نعيش الدولة العلمانية ونتجاوز المفارقة بين طرفي المعادلة الدولة والدين؟

– هذا يرتبط بمشروع فكري ثقافي حضاري. علاقة الدولة بالدين هي إشكالية مثل إشكاليات أخرى عديدة تتطلب طرحا متوازنا وواقعيا. والحاصل اليوم أن هناك اتجاهات علمانية تغيّب قضية الدين واتجاهات دينية تغيب قضية العلمانية أو تعتبر العلمانية كفرا وزندقة. الدين هو معطى موجود والعلمانية هي أيضا معطى موجود ويمكن تصور العلاقة بطريقتين، هناك ما يسمى التصور الأدنى وهناك ما يسمى التصور الأقصى، البعض يعتبر العلمانية فلسفة شاملة للحياة لكن التصور الأدنى هو تصور يقتصر على الأبعاد الاجتماعية للعلمانية وهذا لا مناص من القبول به بين الجميع، إنّ فكرة المواطنة تفترض المساواة والمساواة تطرح مشكلة تعدد الأديان والمذاهب وبالتالي فان الدولة لا يمكن لها في نفس الوقت أن تلتزم بمبدأ المساواة ومبدأ المواطنة وأن تكون قائمة على أساس ديني في المجتمع المعاصر القائم على التعددية الدينية والثقافية، انظر مثلا المجتمع المصري، هناك مسلمون وهناك مسيحيون، والدولة ينبغي أن تعامل هؤلاء على قدم المساواة وليس بحسب انتمائهم الديني. في العراق هناك سنّة وشيعة، في لبنان هناك سنّة وشيعة ومسيحيون كاثوليك وارثوذكس، فلا ينبغي أن تقوم سياسة الدولة على اعتبارات دينية وإلا تعذرت معاملة المواطنين على قدم المساواة وانتفى مفهوم المواطنة. هذا المشكل لم يطرح في السابق لأنّه كان مقبولا أن توجد درجات في التعامل السياسي مع الناس وفكرة المواطنة لم تكن معروفة، أمّا الدولة التي تريد أن تكون حديثة فلا بد لها أن تكون قائمة على أساس فكرة المواطنة والمواطنة تفترض المساواة السياسية والاجتماعية بين الأفراد. هذا الأمر جديد ومعاصر وينبغي التوافق معه فلذلك لا بد



من أطروحات واقعية وعميقة تتجاوز هذه المفارقة، مفارقة الدين والدولة.

■ هل موضوع المجتمع العصري يرادفه موضوع الدولة العلمانية؟

– نعم كما ذكرت هناك حدّ أدنى يجعل الدولة لا تتدخل في القضايا الدينية إذا كان هذا التدخّل منافيا للمساواة وللمواطنة في المجتمع. المجتمع العصري يتكون على أساس الحرية الشخصية واحترام التعددية والاختلاف ولا ينفي ذلك أن ترعى الدولة الجوانب العملية من الدين مثل إقامة الشعار. لكنها لا تتدخل في القضايا العقدية إلا إذا كان لها وقع على الأمن العام للمواطنين، ولا تتدخل في حرية المعتقد ولا تفرض شيئا على أحد سوى القوانين العامة المنظمة للتعايش بين المواطنين، وعليها أيضا ألا تسمح لأي طرف بالاعتداء على طرف آخر باسم الحقيقة الدينية.

■ هناك أطروحات تقول «مفهوم العلمانية لا يتعارض مع الإسلام». فكيف ذلك؟

– الأطروحات التي تقول بأن «مفهوم العلمانية لا يتعارض مع الإسلام» وكذلك الأطروحات المضادة التي تقول بأن «مفهوم العلمانية يتعارض مع الإسلام» ليست لها قيمة وهي تعكس جهل قائليها، لماذا؟ لأنّ مفهوم العلمانية مفهوم حديث لم ينشأ إلا في عصرنا وفي ظلّ أشكال الحكم والمواطنة الحديثة ومع بروز ما يسمى بالدولة الوطنية، فلا يمكن أن يتعارض ولا أن يتوافق مع الإسلام لأن القضية برمتها لم تكن مطروحة عندما أتى الإسلام ولأنّ شكل الدولة في الفضاء التي أتى فيه الإسلام لا علاقة له بتاتا بشكل الدولة كما هي عليه اليوم. الذين يبحثون عن علمانية داخل الإسلام أو الذين على العكس يلجأون إلى النصوص الإسلامية لإدانة العلمانية لم يفهموا شيئا من أصل القضية، وما يقومون به هو عين الجهل فمسألة العلمانية لا تطرح إلا في إطار الأشكال الحديثة للدولة والسلطة. والدولة هي كائن تاريخي بمعنى أنه يتطور. الدولة في العصر القديم ليست الدولة في العصر الوسيط والدولة في العصر الوسيط ليست الدولة في العصر الحديث وربّما مع العولمة ومع تكنولوجيات الاتصال الحديثة سينشأ بعد قرن أو بعد قرنين شكل جديد للدولة لا علاقة له بالشكل الذي نعرفه اليوم. وعليه، من الخطأ أن نحاسب ونقيم فكرة حديثة انطلاقا من أوضاع قديمة أو العكس بالعكس، فهذه الأطروحات هي أطروحات لا علمية ولا تاريخية.

> **الذين يبحثون عن علمانية داخل الإسلام أو الذين على العكس يلجأون إلى النصوص الإسلامية لإدانة العلمانية لم يفهموا شيئا من أصل القضية**

■ بعد تجربة تركيا في العلمنة هل يمكن اليوم أرضنة العلمانية بالبلاد العربية أم أن ذلك من قبيل المستحيل؟



– التجربة التركية هي تجربة تدعو إلى المتابعة الدقيقة، فهي تجربة ذات خصوصيات وهذه الخصوصيات لا تلتقي مع خصوصيات الدول العربية ولكن ينبغي أن نشير هنا إلى أنّ الدول العربية ذاتها لا تحمل جميعا الخصوصيات نفسها. في الحقيقة كل الخصوصيات إنما أنتجها مسار تاريخي مختلف بين مجتمع وآخر، قبل تركيا كانت إيران دولة علمانية وربّما أكثر علمانية من تركيا ولكنّها تحولت منذ ١٩٧٩ إلى دولة إسلامية وتركيا اليوم تحكمها حكومة إسلامية مع أنها قامت على أساس علماني لكن لا ننسى أنها كانت مدة قرون عاصمة الخلافة الإسلامية وأن عاصمتها استنبول ما زالت إلى اليوم نقطة عبور تجارية وسياحية لأغلب أجزاء العالم الإسلامي. فيم تتمثل الخصوصية التركية؟ في تركيا، الحركة الإسلامية لم تنشأ من المساجد لأنّ المساجد كانت تحت رعاية ومراقبة الدولة العلمانية، والأشخاص الذين هم اليوم في الحكومة

التركية الإسلامية ليسوا من علماء الدين ولا من وعاظ المساجد وإنما هم أشخاص عاديون تابعوا دراسات حديثة ولهم معرفة جيدة بالعالم ولهم ثروات يستثمرونها في البلدان الغربية ولذلك يريدون الانضمام إلى المجموعة الأوروبية، إنهم لن يغامروا بالتراجع عن العلمانية أو بالتراجع عن الاعتراف بإسرائيل أو أي شيء آخر يغضب الغرب. أعتقد أن تركيا والبلدان العربية وإيران أيضا سوف تصل شيئا فشيئا إلى تحقيق حدّ أدنى من العلمانية، ليست العلمانية الشمولية كما طبقها أتاتورك، ولكن العلمانية بمعنى احترام المواطنة واحترام مبدأ المساواة، بهذا المعنى لا بد أن تحقق كل المجتمعات ذلك. أعتقد أنّ هناك العديد من التجارب سواء في تركيا أو في إيران أو في البلدان العربية تدفع إلى قبول مبدأ الحدّ الأدنى من العلمانية في التسيير السياسي.

■ **ما هي أسباب صعود التيارات الإسلامية التركية اليوم إلى السلطة ؟ رغم الجهود التي بذلها مصطفى كمال اتاتورك لتحديث تركيا وتثبيت العلمانية بها؟**

– في الحقيقة هذا الأمر ليس مستغربا لأنّ هناك تيارات سياسية تقليدية في تركيا قد هرمت واستنفد بعضها البعض في إطار الصراعات الداخلية وبروز تيارات جديدة يجذب الناس ويغري الناخبين، لكن كما أشرت منذ قليل أن التيار الذي يسيطر اليوم على الحكومة التركية هو في الحقيقة منشق عن الحركة الإسلامية التقليدية وهو ليس إسلاميا بالمعنى العميق والقائمون على الدولة التركية اليوم هم في الحقيقة رجال أعمال والبعض منهم له مصالح مالية واستثمارات مع بعض البلدان الأوروبية مثل ألمانيا لذلك هم يسعون لإدماج تركيا في المجموعة الأوروبية. لو سألت شخصا زار تركيا قبل الحكومة الإسلامية وزارها بعدها فانه سيقول لك أنه لا يجد تغييرا أساسيا وكبيرا ونوعيا في تركيا. على أنّك لو سألت شخصا زار إيران في عهد الشاه ثم زارها في عهد الثورة الإسلامية لقال لك أنّ كل شيء قد انقلب رأسا على عقب. هذا هو الفارق بين الوضعين. أعتقد أن الحكومة الإسلامية لا تحمل من الاسلاموية إلا الاسم وبعض القضايا الأخرى الرمزية مثل الحجاب ولكنها لن تمضي إلى أبعد من ذلك وسياستها في المجال الاقتصادي وفي السياسة الدولية لا تختلف كثيرا عن السابق إلا أن قادتها أكثر نشاطا ومبادرة لأنهم يعملون تحت الضغط.

■ **كان فرح أنطون على جدل وخصومة مع محمد عبده. فما هذه الخصومة ؟ وما هي أسبابها ؟ خاصة أنك تناولت بالدرس محمد عبده في كتابك «محمد عبده: قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني».**

– نعم هذه المجادلة أعتبرها مجادلة مؤسسة ومهمّة وكنت قد تحدثت عن ملابساتها التاريخية في كتابي «محمد عبده: قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني» (بيروت، دار الطليعة، ٢٠٠٣) ثم عدت إليها مجدّدا في كتاب «ديانة الضمير الفردي ومصير الإسلام في العصر الحديث » الذي صدر سنة ٢٠٠٧ عن دار المدار الإسلامي ببيروت، فقد خصصت لها الفصل الثاني في هذا الكتاب وعنوانه «العلمانية والإصلاح الديني: عود على مجادلة سنة ١٩٠٣». عدت إلى هذه المجادلة بالتحليل لأتبين المسكوت عنه في خطاب فرح أنطون وفي خطاب محمد عبده ودعوت إلى تفجير هذا المسكوت عنه لدى الجانبين أو رفعه إلى السطح ووضعه في مجال التفكير المنهجي والموضوعي والصريح والجلي كي نتمكن من تجاوز هذه المفارقة. لذلك أعتقد أننا مازلنا اليوم في جدل لم يتطور كثيرا عن الشكل الذي خاضه به محمد عبده وفرح أنطون مع أنّ أكثر من قرن يفصلنا اليوم عن هذه المجادلة. لا تنجح عملية التجاوز إلا بأن نعيد صياغة طرح العديد من الأسئلة المرتبطة بهذه المجادلة أو هذه الخصومة. محمد عبده كان حالما عندما تصور أن الدين يحقق الأخلاق المثالية في المجتمع، وأنطون كان ينطلق من تصور ليبرالي مفرط للدولة يراها مجرد وسيلة للمحافظة على الحريات العامة، الدولة الحديثة ليست هذا ولا ذاك، عليها أن تنجح في توفير إطار سلمي لعملية اقتسام المصالح والمكاسب بين القوى الاجتماعية المتباينة وتتجنب الاستبداد والفوضى وهما الشكلان الأعظم للعنف. وإذا أراد الدين أن يساهم في البناء الأخلاقي العام فعليه أن ينأى بنفسه عن الصراعات الاجتماعية والسياسية المباشرة وإلا أصبح جزءا منها وخسر سلطته المعنوية والتجأ إلى العنف بديلا عن هذه السلطة.

كتاب علي عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم" هو كتاب له قيمة تاريخية باعتبار علي عبد الرازق من أوّل الكتّاب الذين تجرأوا على قضية الخلافة

■ **تناولت بالدرس في كتابك «البركان الهائل: في آليات الاجتهاد الإصلاحي وحدوده» الطاهر الحدّاد الذي اتّهمه أحد الباحثين التونسيين بأنه منخرط في الحركة التبشيرية بتونس وعميل للاستعمار الفرنسي لدعوته إلى تحرير المرأة. فما مردّ هذا الرأي الخطير؟**

– كلمة «البركان الهائل» هي مأخوذة في الحقيقة من قولة للطاهر الحداد وقد لفتت نظري لأنها استعملت استعارة للثورة الدينية والإصلاح الديني اللذين رآهما الحداد ضروريين لتحقيق الإصلاح الاجتماعي العام. فقد رأى أنّ المجتمعات الإسلامية تحتاج إلى بركان هائل بمعنى ثورة دينية وإصلاحا دينيا عميقا وليس فقط مجرّد ترميم، كما كان يريد بعض الشيوخ آنذاك. هناك منهجية معيّنة وروح معينة هي روح هذا البركان الثائر، هذا البركان الهائل، هذه الروح إما نقبلها أو أن نرفضها، ومن يقبلها هو حرّ في رأيه ومن يرفضها فهو محترم في رأيه، لكن المهم أن لا نزعم أن الطاهر الحداد ومناوئيه كان لهم نفس الفكر وأن الاختلاف بينهم كان مجرّد اختلاف عرضي كما يريد أن يقنعنا بعض الباحثين اليوم من الذين يحرّفون التاريخ لأسباب سياسية. وأما البعض الآخر فانه بدل أن يطرح القضية في أطرها الفكرية والثقافية والحضارية فانه يستعمل الطريقة القديمة التي استعملها خصوم الطاهر الحداد وهي طريقة الاتهامات الشخصية ومن هنا بدأ بعض المحرفين يعرّض بعلاقة الطاهر الحداد بالتبشير أو بعلاقته بالاستعمار. الطاهر الحداد كان مناضلا أكثر بكثير من أغلب الشيوخ الزيتونيين في ذلك الوقت وهذا الأمر لا يحتمل أي نقاش أو تأويل فلذلك لا أعتقد أنّ هذه التهم تصمد أمام الفحص التاريخي والتحليل العلمي ولكن نرى مع الأسف بعض الباحثين اليوم يعرض بهذا النوع من الاتهامات من منطلق التحريف والأيديولوجيا لأنه تعوزه الحجّة والدليل.

■ **هل يمكن اعتبار كتاب علي عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم" بيانا للعلمانية؟**

– كتاب علي عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم" هو كتاب له قيمة تاريخية باعتبار علي عبد الرازق من أوّل الكتّاب الذين تجرأوا على قضية الخلافة في وقت كان الحديث فيها صعبا ولكن اليوم كلّ الناس متفقون على رأي علي عبد الرازق فلم يعد يحلم بالخلافة مجدّدا إلا فئة قليلة

من المتعصبين ولا أعتقد أن هناك اليوم من يريد إعادة الخلافة. فهذا يبين كيف أن بعض الأفكار تسيطر في مرحلة معينة فيصبح التفكير خارجها شبه مستحيل، ولهذا عندما قال علي عبد الرازق أن الخلافة ليست شكلا ضروريا للحكم قامت الدنيا وقعدت، في حين لا نرى اليوم كثيرين يدافعون عن فكرة الخلافة. الأفكار كما ترى ترتبط بعصرها وبظروفها فأعتقد بالعكس أن فكرة علي عبد الرازق أصبحت فكرة من تحصيل الحاصل، نحن اليوم لم نعد نحلم حتى بالوحدة العربية فما بالك بالوحدة الإسلامية؟ هذا لا ينفي طبعا أنّه من الممكن أن تقوم علاقات تعاون بين العرب وعلاقات تعاون بين المسلمين وأن نمضي في اتجاه وحدة عربية مثل الوحدة الأوروبية تكون ذات شكل واقعي ومعقول، أو أن توجد علاقات روحية بين مختلف أجزاء العالم الإسلامي كما هو موجود بين أجزاء العالم المسيحي الكاثوليكي أو بين أجزاء العالم المسيحي الأرثوذوكسي أو العالم البوذي، لم لا؟ ولكن أن توجد هيئة سياسية واحدة وشخص واحد يقود الجميع، أعتقد أن هذه الأفكار قد انتهت ولم يعد هناك من يدافع عنها دفاعا جدّيا فما يهمني في قضية كتاب علي عبد الرازق هو هذا الدرس الهام: كيف أن فكرة مثل هذه في بداية القرن العشرين كانت غير متصورة وغير مفكّر فيها بينما أصبحت اليوم فكرة عادية وبسيطة.

قضية العلمانية تجاوزت الشكل الذي طرحها به علي عبد الرازق الذي لم يدع إلى العلمانية في كتابه، الشكل الذي طرحه هو شكل فقهي: هل نجد في القرآن والسنّة قضية الخلافة؟ طبعا الفكر العلماني لا يقوم على هذه الأشكال الفقهية في طرح المسائل السياسية.

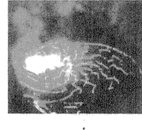
■ **كانت تونس سبّاقة في حركة الإصلاح الديني والسياسي والاجتماعي والفكري والثقافي في العالم العربي. هل تعرّفنا بالمفكر التونسي "أحمد السقّا" الذي تناول مسألة الخلافة قبل علي عبد الرازق بعشرة سنوات؟**

– أحمد السقا ناقش أطروحة بجامعة السوربون بباريس بدا فيها واضحا تأثره بالفكر السياسي الحديث ونقده لفكرة الخلافة وقد سبق فعلا علي عبد الرازق وهذه الأطروحة هي الآن بصدد التعريب وستنشر بعد ذلك. أود أن ألفت الانتباه إلى أن التشكيك في فكرة الخلافة يرجع إلى القرن التاسع عشر، آنذاك انقسمت النخبة التونسية إلى قسمين في تحديد أفضل الطرق للنهضة بتونس وتجنيبها الضغوط الخارجية، البعض دعا إلى

د. محمد الحداد

البركان الهائل

في آليات الاجتهاد الإصلاحي وحدوده





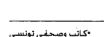
تدعيم علاقتها بالخلافة العثمانية وتطبيق التنظيمات والبعض دعا على العكس إلى الابتعاد عن تلك الخلافة التي ستكون مصدر بلاء للبلد بما أنه يتحمل تبعات السياسة الخارجية للسلطان. وقد رفض البايات تطبيق التنظيمات واقترحوا عهد الأمان بديلا عنه كي لا يظهروا بمظهر التابع للخلافة، وقام أحمد باي بأول زيارة رسمية خارج البلد غير عابئ باحتجاجات الخلافة. إذن تونس تخلصت قبل غيرها من محرم (تابو) الخلافة، سواء في نظر سياسييها أو في نظر مثقفيها.

■ **أنت من الدارسين لحركة الإصلاح والنهضة العربية فإلى أي مدى ساهمت حركة الترجمة والصحافة في النهضة العربية؟ وما هو الدور التي قامت به؟**

– أنا من الذين اهتمّوا اهتماما كبيرا بهذا الجانب. الصحافة العربية كان لها دور أساسي في النهضة العربية ولم تكن هذه النهضة العربية ممكنة لولا الصحافة. دخول الصحافة مثّل دخول لغة جديدة ومثّل دخول أسلوب جديد في التفكير. النهضة هي الصحافة، فكل رواد النهضة كانوا صحافيين أو كتبوا في الصحف مثل الطهطاوي والأفغاني والشدياق ومحمد عبده والطاهر الحداد. المطبعة والصحافة ثوّرتا الفكر العربي وهما أداتا النهضة وهذا الأمر نراه قد حصل أيضا في أوروبا لأن النهضة الأوروبية نشأت أيضا مع نشأة المطبعة فالانتقال من وسيلة معينة في انتشار الأفكار إلى وسيلة أخرى ليس انتقالا عرضيا فقط إنه يؤدي أيضا إلى تثوير المحتوى. والترجمة كانت مرتبطة أيضا بالصحافة لأن صحافيي القرن التاسع عشر كانوا يرون أن واجبهم أن ينقلوا إلى القارئ العربي ما يحصل في العالم ولهذا نقلوا إليه أخبار الحروب والنزاعات ولكن نقلوا إليه أيضا ما يحصل في العالم من اكتشافات ومخترعات ونقلوا إليه ما يصدر من كتب جديدة وما ينشأ من تيارات فكرية وإلى غير ذلك، ومن هنا بدأت الترجمة ترجمة تقريبية في الصحف قبل أن تتحول إلى ترجمة احتراف. فالطباعة والصحافة والترجمة هي عناصر قد نشأت متزامنة في العالم العربي وكان لها الدور الأكبر في بعث النهضة العربية.

■ **سؤال أخير: أصبح العرب غير فاعلين في التاريخ بل أصبحوا مفاعيل بهم وهل أن قدرهم أن يبقوا خارج التاريخ؟ كيف لهم أن يستأنفوا نهضتهم؟**

– هناك دورات حضارية وهناك العديد من الحضارات التي كانت قوية ثم ضعفت. العرب لم ينجحوا في تحقيق كل الأهداف التي وضعوها لنهضتهم وهذا راجع إلى ثلاثة أسباب في رأيي. أولا، الأهداف في كثير من الأحيان لم تكن واقعية فالإنسان لا يمكن أن يحلم بمزاحمة القوى العالمية إذا كان غير قادر على إنشاء واختراع أبسط الأشياء الضرورية للحياة اليومية، لا بد من طرح أهداف واقعية، الأهداف لا تطرح بالنظر إلى الماضي المجيد ولكن تطرح بالنظر إلى الإمكانيات الحقيقية والفعلية للحاضر، فضلا على أنّ هذا الماضي المجيد لم يكن دائما مجيدا بالصورة التي نتصورها ونتخيلها. ثانيا، إن بعض الأمور قد وقع التفريط فيها أو ربّما اعتبرت من الكماليات في حين أنها كانت من الأساسيات والضروريات مثل مسألة الحرية التي ظلت دائما مسألة هامشية ومهمّشة، فلذلك ينبغي اليوم إعادة تقييم خطاب النهضة لإبراز قيم ظلّت مهمّشة مقابل التخفيف من قيم أخرى وقع تضخيمها. ثالثا، العوامل الجيو-إستراتيجية، فالعالم العربي يقع في فضاء جغرافي صعب يجعله عرضة إلى ضغوط عديدة ومتعددة وهذا طبعا لا يسهل مهمّة النهضة، مع ذلك أعتقد أن استئناف النهضة أو إطلاق نهضة ثانية هو أمر ممكن إذا ما توفرت العزيمة وإذا ما قبلنا مبدأ المراجعة النقدية للنهضة الأولى بحيث نراجع الأهداف ونضع أهدافا أكثر واقعية ونراجع القيم ونهتم ببعض القيم التي همّشت في السابق مقابل أخرى نحتاج للتخفيف منها.

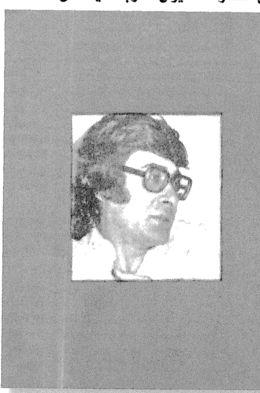


*كاتب وصحفي تونسي
nabildarghouth@yahoo.fr

التحجيل وإيقاع المطالع
قراءة في قصيدة درويشية

د. عبد العزيز إسماعيلي علوي *

التحجيل لغة: صفة في الخيل التي تكون حوافرها بيضاء، ولكنه في الاصطلاح الأدبي» إذا ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية واتضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها- فكان لها ذلك بمنزلة التحجيل- زادت الفصول بذلك بهاء وحسنا ووقعت من النفوس أحسن موقع». (١) وهذه صفة استقاها القرطاجني من استقرائه لديوان العرب، حيث كان الشاعر يتأنق في مطلع القصيدة حتى يلفت انتباه المتلقي، ولعل هذا أحد أسباب حصر الترصيع في البيت الأول من القصيدة، فتحدث النقاد عن حسن الاستهلال، الذي برع فيه شعراء الأندلس، ثم كان الشاعر يعمد إلى تجويد خاتمة قصيدته لأنها آخر ما يبقى عالقا بذهن المستمع، وقد وقف ابن قتيبة على ذلك في حديثه عن بناء القصيدة، كما اشتهر زهير بتحجيل قصائده/حولياته.



إذا كان هذا ما أثبتته الشعرية القديمة، فما نصيب الشاعر المعاصر من التحجيل؟

اهتمت نسبة قليلة من الشعراء المعاصرين، بهذا الجانب الفني، حسب علمي، على غرار ما نقرأه عند السياب، في أنشودة المطر- القصيدة، ورحل النهار... ويحضر بشكل قوي عند محمود درويش لا سيما في قصائده الطويلة، وهذا من ضروريات التحجيل، حتى يتسنى تبعا لذلك، إحساس القارئ/ السامع وعقد المقارنة بين أجزاء القصيدة وخاتمتها، وأمثل في هذا الصدد بقصيدة: قصيدة بيروت. (٢) والتي جاء مطلعها:

تفاحة للبحر، نرجسة الرخام،

فراشة حجرية بيروت. شكل الروح في المرآة،

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام.

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام.

فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبلة. تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.

لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي... وتنام... (٣)

وعندما يتأمل الدارس هذا الاستهلال الذي قدمه الشاعر للقصيدة، فإنه يبدو غاية في الدقة، ومحكما في البناء، من خلال اعتماده على جملة من المواصفات الفنية المقصودة، والتي تستمر مع بداية القصيدة كبطاقة تعريف لبيروت، التي هي في حقيقة أمرها كما سطر ذلك الشاعر:

بيروت تفاحة، نرجسة، فراشة، رائحة، فضة.. وكلها أسماء مؤنثة بالتاء، فكانت هذه الأسماء بهذه الخصوصية، بمثابة أعلام لبيروت/ العنوان، وإن كانت هذه الأسماء، وهي معزولة

تفقد صفة العلمية، لكنها لبست هذه الحلة من خلال ربطها بعلم واحد هو بيروت، أو من خلال إضافة بعضها إلى المعرفة.

تفاحة البحر، نرجسة الرخام، فراشة حجرية، رائحة الغمام، شكل الروح، وصايا الأرض... وعمقت من هذه الخصوصية بسيطرة الجمل الاسمية بشكل لافت لم يحدث أن قرأنا نظيره عند الشاعر، وقد ولد تكرار الجمل الاسمية على هذه الوتيرة إيقاعاً خاصا، ولده التكرار البياني كخاصية أسلوبية معينة، سرعان ما يستأنس به القارئ الذي ما يفتأ الشاعر أن يوقظه من هذه الاسترسالية الموحية، قبل أن تصل درجة الرتابة من خلال الفعل (لم اسمع). وهو الفعل الأول في القصيدة، حضر عبر التفعيلة السادسة والعشرين منذ بداية القصيدة: أسمع دمي = مستفعلن

وبداية القصيدة بهذه الأجواء، سرعان ما كان الشاعر يجود بمثلها عبر جسد القصيدة التي اكتسحت ما يناهز الثلاثين صفحة، إلى أن يحدث النقلة الكبرى، التي حتما تشعرنا بأنها النهاية من خلال استدعاء هذه الأجواء عبر الجمل الإسمية والمعجم، والتركيب في نهاية القصيدة:

تفاحة في البحر، امرأة الدم المعجون بالأقواس،

شطرنج الكلام،

بقية الروح، استغاثات الندى،

قمر تحطم فوق مسطبة الظلام

بيروت. والياقوت حين يصيح من وهج على ظهر الحمام

حلم سنحمله. ونحمله متى شئنا. نعلقه على أعماقنا

بيروت زنبقة الحطام

وقبلة أولى. مديح الزنزلخت. معاطف للبحر والقتلى

سطوح للكواكب والخيام

قصيدة الحجر. ارتطام بين قبرتين تختبئان في صدر...

سماء مرة جلست على حجر تفكر،

وردة مسموعة بيروت. صوت فاصل بين الضحية والحسام.

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرايا

ثم... نام. (٤)

١

وقد عزز العلمية من خلال:

تفاحة، امرأة، بقية، مصطبة، بيروت، زنبقة، قصيدة وردة....

كما جاء في التقديم: اسم مؤنث بالتاء زاد عليها الشاعر الاسم المذكر من قبيل شطرنج، قمر، الياقوت، حلم، مديح معاطف، صوت، ولد.... مع تحقيق العلمية من خلال الإضافة.

امرأة الدم، شطرنج الكلام، بقية الروح زنبقة الحطام، مديح الزنزلخت...

وهذه المزاوجة بين التذكير والتأنيث في نهاية القصيدة، إنما تولد عن الفعل: نام الذي ختم به الشاعر مطلع القصيدة: عاشقة تنام على دمي وتنام وما ختم به القصيدة أثناء تحجيلها:

ولدا طاح بكل الواح الوصايا

والمرايا

ثم.. نام

حيث ختمت العاشقة المعارف المؤنثة

وختم الولد إزاء بيروت بالمزاوجة بين المعارف المؤنثة والمذكرة.

هذه إذا، هي نهاية القصيدة، وتلك بدايتها، وبهذه المواصفات، فإن الشاعر قام باستدعائها ليحقق تحجيلا خاصا، مع مفارقات رفيعة حتى لا يسقط في الرتابة «ولا يخلو المعنى الذي يقصد تحلية الفصل به وتحجيله من أن يكون مترامياً إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل... (٥).

«قصيدة بيروت»، تسير على وتيرة إيقاعية دائرية، من خلال التماثل الذي يعقد بين البداية والنهاية،

وهذه مقارنة بين مطلع القصيدة وخاتمتها:

بداية القصيدة	نهاية القصيدة
-تفاحة للبحر	**- تفاحة في البحر**
-نرجسة الرخام	**-وردة مسموعة**
- شكل الروح في المرآة	**-بقية الروح**
- تشرد نجمة	**- قمر تحطم**
- وصايا الأرض في ريش الحمام	**- الياقوت... على ظهر الحمام**
- عاشقة تنام على دمي	**-امرأة الدم المعجون بالأقواس**
- فراشة حجرية	**-قصيدة الحجر**

فالقصيدة تخلق نوعا من التداعي بين البداية والنهاية، سيما إذا كان أول فعل في القصيدة: لم أسمع، وآخر فعل في القصيدة هو الفعل: نام، حيث تحصل مطابقة المماثلة بين الفعل المنفي: لم أسمع والفعل المثبت نام، ولكن من الناحية الدلالية، فإن الذي جاء منفيا يتماثل مع الفعل السلبي: نام. لأن النوم هو غياب لليقظة، والمقابلة بين فعل موجب سمع منفي وآخر سالب، يحول المقام إلى مشابهة.

هذا وإن التحجيل لا يتحقق فقط مع المطالع بل يمكن أن يكون مع أجزاء القصيدة وهو ما أكده حازم «... أو يكون مترامياً إلى ما ترامى إليه بعضها..» (٦).

إن قصيدة «قصيدة بيروت»، تسير على وتيرة إيقاعية دائرية، من خلال التماثل الذي يعقد بين البداية والنهاية، وهي سمة أكسبت القصيدة تماسكا فنيا من خلال هذه البنية الدائرية التي تحافظ على خشوع الموقف، المؤزر بلغة الصمت التي تتجسد في الجمل الإسمية التي افتتح بها الشاعر القصيدة:

تفاحة للبحر- نرجسة الرخام- فراشة حجرية بيروت...

بالإضافة إلى استعمال أول فعل (لم أسمع) هكذا مجزوما ليحيل على غياب الكلام.

وعبر مسيرة القصيدة، يطلق الشاعر العنان للكلام، فترتفع النبرة الخطابية مع استدعاء التاريخ؛ تاريخ المحارب، حيث تدخل الحرب في علاقة جدلية مع الكلام/ القصيدة.. لأن القصيدة ضد الصمت.. بينما تعمل الحرب على تكريس الصمت:

هل ذهبت قصيدتنا سدى

لا أظن

إذن لماذا تسبق الحرب القصيدة،

ونطلب الإيقاع من حجر فلايأتي

وللشعراء آلهة قديمة (٧)

القصيدة، «قصيدة بيروت» ابتدأت بـ: تفاحة للبحر وانتهت بـ: تفاحة في البحر، وبين البداية والنهاية، بقيت بيروت داخل القصيدة تتأرجح بين«شكل الشكل»(٨) «و هندسة الخراب»(٩). ليصنع الشاعر من القصيدة» شطرنج الكلام(١٠) ليؤكد اللعبة اللغوية من خلال نزعة عقلية:

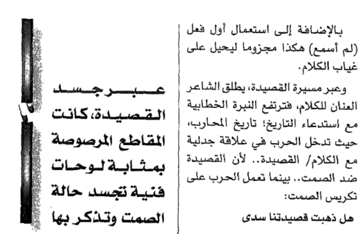
فسر ما يلي:

بيروت (بحر –حرب-حبر-ريح) (١١)

إنها بالفعل شطرنج الكلام عندما يعمد الشاعر/ اللاعب إلى التحويل الدقيق لكل صوت من الجذر (ب-ح-ر) ليصنع منه خطة/قصيدة إذا أحسن نقل القطع/ الأصوات من مربع/سطر إلى آخر... وهنا تحضر التقليبات الصوتية لهذا الجذر مع تفسير كل تركيبة على حدة، وقد أوقعت عملية الخلط الأولى وزن القصيدة في حرج لم تحضر معه تفعيلة الكامل المعتمدة، وهي طريقة الخليل بن أحمد الرياضية في تأليف معجم العين فكان يشرح / يفسر المستعمل ويترك المهمل، وكذلك فعل الشاعر، ولكن على طريقته لما استخرج من الجذر(ب-ح-ر) أربعة صيغ (بحر-حرب-حبر-ريح) وأهمل (برح-رحب)

البحر: أبيض أو رصاصي...

الحرب: تهدم مسرحيتنا...



عبر جسد القصيدة، كانت المقاطع المرصوصة بمثابة لوحات فنية تجسد حالة الصمت وتذكر بها

الحبر: للفصحى وللضباط...

الريح: مشتق من الحرب التي لا تنتهي.... (١٢)

والشطرنج كما هو معروف لعبة حربية تنتهي بربح أحد الطرفين. وهنا يكون الشاعر قد حقق حضوراً صوتياً متجانسا دون أن يبرح المادة الخام، وإنما تلاعب بترتيبها، وهو توليف لغوي ساعد وبشكل كبير في الحفاظ على المادة الصوتية ذاتها، مع استدعاء دلالات متعددة، وهنا تبرز القيم الخلافية «في تركيب الحروف، تخففا من أثقاف الرتابة الناتجة عن عملية الترديد الصوتي المتوافق بإحداث بعض المغايرة بين المتجانسين»(١٣). فتتحول القصيدة من«هندسة الخراب» إلى:

هندسة التحلل والتشكل (١٤)

ليتحول التداعي الصوتي إلى تداعي الدلالة عندما يستحضر جزءا من شعر امرئ القيس في وصف فرسه، لكن الشاعر في وصف ليلاه:

أغرتني بمشيتها الرشيقة:

أيطلا ظبي، وساق غزالة، وجناح شحرور، وومضة شمعدان (١٥)

إنها رشاقة لغوية أيضا، تحققت عبر تداعي الدلالة الذي «يتأتى... من طبيعة المجاورة بين المتجانسين، بحيث يتحول هذا التداعي إلى نوع من التوحيد»(١٦)

وداخل هذه الجدلية يرتفع إيقاع القصيدة، الذي ارتفعت معه النبرة الخطابية، كما سلف، والشاعر في هذا إنما يجسد الموقف، لأنه يقف في حذاء طارق بن زياد وهو يخطب في جيش الإسلام في الأندلس لما أحرق السفن:

أحرقنا مراكبنا وعلقنا كواكبنا على الأسوار

نحن الواقفين على حدود النار نعلن مايلي: (١٧)

والمقطع يقوم على الجمل الفعلية، عكس بداية القصيدة، التي جسدت الانفعال الذي شخصه الشاعر(×) .

وعبر جسد القصيدة، كانت المقاطع المرصوصة بمثابة لوحات فنية تجسد حالة الصمت وتذكر بها، وإن كانت مواقف توشية، أو وقفات زمانية تتخلل النص:

بيروت تفاحة

والقلب لا يضحك

وحصارنا واحة

في عالم يهلك

سنرقص الساحة

ونزوج الليلك (١٨)

والأسطر الأربعة الأولى تتناوب فيها الفعلية والاسمية أي صمت الكلام، وكلام الصمت. فالمقاطع تتناغى مع بعضها من جهة، ومع بداية القصيدة وخاتمتها من جهة أخرى، من خلال إيقاع الجملة الإسمية الذي هيمن على بداية القصيدة كما هو مبين من الجدول أعلاه وخاتمتها، وتبقى كلمة بيروت هي الحلقة الواصلة بين البداية والنهاية وأجزاء القصيدة، التي تكررت ستا وثلاثين مرة في القصيدة اسما صريحا، بينما ذكر لبنان مرة واحدة، أما الصفات فتبقى متعددة، والشاعر يصر على مصطلح القصيدة، فشكل النص ووجوده ضمن ديوان أمر كاف ليجعل منه قصيدة، لكنه أبى إلا أن يعلن عن ذلك في عنوان القصيدة: قصيدة بيروت، على غرار قصيدة الأرض وقصيدة الخبز وقصيدة الرمل من ديوان أعراس.

هذه الآلية، التي تحكم إيقاع القصيدة تجتمع خيوطها في نهايتها، عبر استدعاء بداية القصيدة من خلال القاموس واستحضار الفضاء

الـدرامـي، واسـتـعـداد الـشـاعـر لكي يسدل الستار.. والقصيدة تبعا لذلك بـدأت بمجموعة من القطع المتآلفة، المنسجمة، المكملة لبعضها، المتراصـة فـي تشكيل الصورة العامة للعبة التي أتعبت الطفل:

ولد أطاح بكل ألواح الوصايا

والمرايا

ثم... نام ١٩)

فثارت حفيظته، ورمى بالقطع puzzle ألواح الوصايا والمرايا، والقطع تتماثل وتتباين، تتماثل حجما وشكلا ولكنها تختلف من حيث لا يمكن وضع واحدة مكان الأخـرى، كـمـا تتشابه (مـرايـا و وصـايـا) فـي الصيغة الصرفية، والبنية النحوية، والمادة الصوتية، مع وجود قيم خلافية بين الميم والراء في (مرايا) والواو والصاد في (وصايا)، مع ضـرورة الـرجـوع إلـى استحضار الصورة، صورة المرآة وهي قطعة تقننها أبـعـاد مـتـسـاويـة الأضـــلاع... عندما يلقى بـهـا، وتتكسر وتنتشر أجـزاؤهـا كما تنتشر أجـزاء قطع puzzle في اللوحة/ الصورة، والدلالة العامة لهذه الـنـهـايـة تحيل عـلـى صـورة الاسـتـيـاء والتذمر، ليس الذي يلحق الطفل الذي يرمي باللعبة وينام، وإنما صورة موسى عليه السلام لما ذهب لميقات ربه أربعين لـيـلـة، ولـمـا نـزل مـن الجبل وجـد بني إسرائيل عاكفين على العجل فأطاح/ رمى بالوصايا متذمرا...

... ثم نام

لتنتهي القصيدة بوقفة قوية هادئة.. قـويـة مـن خـلال اسـتـحـضـار الـصـوت الدفين، المدوي الذي ينتج عن الإطاحة بـالـمرايا.. وهـادئـة يحيل عليها الفعل (ثم نام) وهـذه الجملة، كانت القطعة الواحدة المتبقية من أجزاء اللعبة التي يضعها الطفل بـرفـق وتـؤدة، مـن بين القطع التي كسرت مع المرايا والوصايا، فـي مكانها، نهاية القـصـيـدة لينام، ليصمت الشاعر، ليسدل الستار عن جدلية الحرب والقصيدة، عن الصمت والكلام، عن اليقظة والمنام.. عن الموت

حصار لمدائح البحر

١٩٨٤

والحياة... « اللَّهُ يَتَوَفَّى الْأَنفُسَ حِينَ مَوْتِهَا وَالَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا فَيُمْسِكُ الَّتِي قَضَى عَلَيْهَا الْمَوْتَ وَيُرْسِلُ الْأُخْرَى إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ». (٢٠)

إن هـذه الـصـورة، صـورة تحجيل القصائد، سمة الشعراء البارزين الذين تتآزر في قصيدهم الدلالة مع الإيحاء الـرمـزي لـلأصـوات، ونـهـايـة قصيدة بـيـروت بـهـذا الـمشـهـد، تحيلنا على قصيدة أبولينر Nuit rhénane التي يختمها بقوله:

Mon verre s'est brisé
comme un éclat de rire

تنتهي القصيدة بوقفة قوية هادئة.. قوية من خلال استحضار الصوت الدفين، المدوي الذي ينتج عن الإطاحة بالمرايا..

وليتأمل القارئ التماثل الصوتي بين كسر الكأس والقهقهة بالضحك، والذي هو الانفجار النهائي للقصيدة الذي يتمثل في بنية دائرية تكرارية وهـي نـهـايـة قـد مـهـد لـهـا الـشـاعـر وسط القصيدة:

هل بيروت مرآة لنكسرها، وندخل في الشظايا (٢١)

إن الـقـصـيـدة تـحـقـق هـيـئـة تماسكية بين البداية والنهاية من جـمـيـع الـجـوانـب، فـعـنـدمـا ننظر إليها كلية، يتحقق ذلك عبر المطلع والـنـهـايـة، وقـد تـم بـيـانـه، ثـم عبر جسد القصيدة من خلال اللوحات التي كانت مبثوثة بين ظهرانيها من قبيل:

قمر على بعلبك

ودم على بيروت

يا حلو من صبك

فرسا من الياقوت

قل لي ومن كبك

نهرين في تابوت!

يا ليت لي قلبك

لأموت حين أموت (٢٢)

وقد تكرر المقطع بحذافيره (انظر الصفحة ١١٧ و٢١٨)

أو مـا كـان مـن مـقـطـع مـمـاثـل من الناحية الشكلية والصوتية:

بيروت تفاحة

والقلب لا يضحك

وحصارنا واحة

في عالم يهلك

سنرقص الساحة

ونزوج الليلك (٢٣)

ومثله هذا المقطع أيضا:

لن نترك الخندق

حتى يمر الليل

بيروت للمطلق

وعيوننا للرمل

في البدء لم نخلق

في البدء كان القول

والآن في الخندق

حصار لمدائح البحر

ظهرت سمات الحمل(٢٤)

وهذه المقاطع كما يلاحظ، تتميز ببنية أسلوبية هندسية تتمثل في البعد الشكلي، حيث توزيع الأسطر، وتقاطع النظام القافوي وفق نمط إلزامي:

- بعلبك/ بيروت- صبك/ياقوت
- كبك/ تابوت- قلبك/ أموت

-تفاحة /يضحك-واحة/ يهلك
- الساحة /الليلك

- الخندق/ الليل- المطلق/ الرمل- نخلق/القول - الخندق/ الحمل.

وقد اعتمد الشاعر -في الغالب- القوافي المقيدة. أما من حيث الوزن، فقد خرج الشاعر عن تركيبة الكامل الصافية التي تهيمن على مجموع القصيدة ليركن في هذه المقاطع المرصوصة إيقاعيا، ليمزج بين تفعيلة الكامل(متفاعلن) وتفعيلة المتقارب، الأمر الذي يجعلها (المقاطع) تتماهى مع مشطور البسيط، من خلال إضمار التفعيلة، لكن ورودها في بعض الحالات سالمة يحول دون ذلك، وبذلك تحقق هذه المقاطع، التي جاءت وسط جسد القصيدة، تمايزا شكليا، وإيقاعيا، وقد وردت هذه البنية مختزلة في شكل محطات شعرية يكررها الشاعر بين الفينة والأخرى:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا (٢٥)

وقد تكررت هذه المحطة الصوتية في الصفحة ١٩٧أيضا.

أو عندما ترد بنوع من التمطيط النعتي:

بيروت خيمتنا الوحيدة

بيروت نجمتنا الوحيدة(٢٦)

ونظيره:

بيروت خيمتنا الأخيرة

بيروت نجمتنا الأخيرة (٢٧)

وهذه تداعيات صوتية، تذكرنا بقصيدة«مديح الظل العالي» التي كرر خلالها الشاعر:

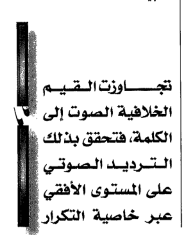
بيروت صورتنا

بيروت سورتنا

أكثر من مرة عبر أسطر القصيدة، التي نظمها الشاعر وهي الأخرى على وزن الكامل. وعندما نتجاوز هذه اللوحات الشعرية والتي تعمل على خلق تماسك لأجزاء القصيدة، من خلال خلق خاصية صوتية تداعية بين جميع أطرافها، بالإضافة إلى تشابه البدايات والنهايات، فإن هذه الخاصية تتحقق على مستوى جملة من الأسطر الشعرية المتوالية، محترمة بذلك قانون التجاور، حيث يعمد الشاعر إلى خلق نوع من التوازي ليولد ترديدا صوتيا بينها بداية ونهاية:

لم نعثر على شبه نهائي سوى دمنا

ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيا



ولم نعثر على مايجعل السجان وديا

ولم نعثر على شيء يدل على هويتنا ....(٢٨)

فكانت الأسطر الأربعة تتشابه في المطالع من خلال تكرار جملة الصدارة(لم نعثر على...) وفي الخواتم من خلال تعانق قافوي بين: (سوى دمنا/هويتنا - شعبيا/ وديا) وهو تحجيل جزئي، مرحلي، «يترامى إلى ما ترامت إليه جملة معاني الفصل إن كان مغزاها واحدا». (٢٩)

وهو كذلك.. المغزى واحد، لأن «معاني الفصل»/ القصيدة، لا تقتصر على البعد الدلالي، بل تحضر كذلك عبر المستوى الصوتي، لأن الإيقاع جزء من الدلالة..

كما يتحقق أيضا عبر بنية تكرارية، مع وجود قيم خلافية، تقنن الترديد الصوتي. (٣٠)

ومثله من القصيدة قول الشاعر:

سال القلب سال

... وطال الظل طال (٣١)

فتجاوزت القيم الخلافية الصوت إلى الكلمة، فتحقق بذلك الترديد الصوتي على المستوى الأفقي عبر خاصية التكرار بالنسبة لكل جملة على حدة، ثم على المستوى العمودي، عبر تجانس: سال/ طال، وتنفتح بالتالي علاقة المشابهة على كل المستويات: أفقيا وعموديا وانحرافا:

سال سال

القلب

الظل

طال طال

ومثله أيضا قوله:

هل في البدء كان النفط

أم في البدء كان السخط

حيث التقاطع الدلالي من خلال الاستفهام(هل/أم) ، والصوتي من خلال التكرار (في البدء كان) والتجنيس الصوتي (النفط/السخط) الذي حقق حضوره بوروده في نهاية السطر الشعري. ويبقى تشابه البداية والنهاية من السمات التي تزخر بها

القصيدة عبر مجموعة من المستويات، بالإضافة إلى ما سلف ذكره، مثل التكرار المعكوس الذي يجعل القصيدة مفتوحة على كل الواجهات:

من مبنى بلا معنى إلى معنى بلا مبنى... (٣٢)

لتصير القراءة بالتالي متاحة من الشمال أيضا كمستوى أفقي يضاف إلى المستوى العمودي.

إنها لغة الصدى، التي تهتز لها من خلال التداعي كل أركان القصيدة، وجسدها تكرار البداية والنهاية، وتكرار المقاطع المرصوصة، وتكرار الأسطر الشعرية، وتكرار جملة من الكلمات. (٣٣) وتكرار مجموعة من الأصوات، وتكرار الضمائر كان أهمها (نا) الدالة على الفاعل(٣٤). ثم يكسر الشاعر هذه التركيبة ليعوضها

التحجيل من الفنون «الشريفة» حسب تعبير حازم القرطاجني الذي وضع له شروطا وحدودا

بأخرى، إنها «هندسة الخراب أم هي لغة وفوضى»(٣٥) والعبارتان من القصيدة.

وهكذا، فإن التحجيل من الفنون «الشريفة» حسب تعبير حازم القرطاجني الذي وضع له شروطا وحدودا، فهو كما يهتم بجانب المعاني- وإن حصره في الأبيات الحكمية-يهتم كذلك بالأبعاد الشكلية «وهذا الفن من صناعة النظم شريف جدا. وينبغي أن يكون اللفظ والتركيب فيه سهلا جزلا، وأن تورد القافية فيه متمكنة. وإن كانت مراعاة هذه الأشياء واجبة في غير ذلك من أبيات الشعر فإنها في هذه الأبيات التي تجعل اختتامات للفصول ونصولا على عوالمها أوجب»(٣٦).

ويبقى محمود درويش من المجيدين فيما عدا قصيدة بيروت، وإجادته واجبة في كل قصيدة، وكانت في المطالع والخواتم أوجب.

---

*أكاديمي من المغرب

الهوامش:

(١) حازم القرطاجني(أبو الحسن) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق الحبيب بن الخوجى،الطبعة ٣ دار الغرب الإسلامي -بيروت، ص: ٣٠٠.

(٢) ديوان محمود درويش المجاد الثاني، الطبعة الأولى ١٩٩٤. حصار لمدائح البحر، قصيدة بيروت، ص: ١٩٣ وما بعدها.

(٣) نفسه ص: ١٩٥

(٤) نفسه

(٥) جازم القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص: ٣٠٠.

(٦) حازم القرطاجني، إحالة سابقة، ص: ٣٠٠.

(٧) ديوان محمود درويش، م٢، مصدر سابق، حصار لمدائح البحر، قصيدة بيروت، ص: ٢٠٨

(٨) القصيدة بيروت، ص: ٢١٦.

(٩) نفسه.

(١٠) نفسه، ص: ٢٢٢

(١١) نفسه، ص: ٢١١.

(١٢) نفسه، ص: ٢١١-٢١٢

(١٣) د. محمد عبد المطلب،التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ. فصول مجلة النقد الأدبي، تامجلد الثالث العدد ٢ يناير فبراير مارس ١٩٨٣ ص: ٤٩.

(١٤) القصيدة، ص: ٢١٤.

(١٥) القصيدة، ص: ٢١٥.

(١٦) د. محمد عبد المطلب، إحالة سابقة، ص: ٤٩.

(١٧) نفسه، ص: ٢١٨.

(×) عندما نستمع إلى الشاعر وهو يلقي القصيدة بمناسبة الذكرى السابعة عشر لاحتلال فلسطين، تغيرت نبرته نحو خطابية رفع خلالها صوته عاليا مدويا عكس ما كان عليه في البداية أو عكس ما سيكون عليه في النهاية

(١٨) نفسه، ص: ٢١٨.

(١٩) نفسه، ص: ٢٢٣.

(٢٠) سورة الزمر، الآية: ٤٢.

(٢١) القصيدة، ص: ٢٠٦.

(٢٢) قصيدة بيروت، حصار لمدائح البحر، مصدر سابق، ص: ٢٠٦.

(٢٣) نفسه، ص: ٢١

(٢٤) نفسه، ص: ٢٢٢.

(٢٥) نفسه، ص: ١٩٧.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) نفسه، ص: ١٩٧.

(٢٨) نفسه، ص: ١٩٦.

(٢٩) حازم القرطاجني، المنهاج، مرجع سابق، ص: ٣٠٠.

(٣٠) قصيدة بيروت، مصدر سابق، ص: ١٩٦..

(٣١) نفسه، ص: ١٩٨.

(٣٢) نفسه، ص: ٢٠٦.

(٣٣) مثل التكرار، كلمة: سيولدون سبع عشرة مرة، ص: ٢٠٩-٢١١.

(٣٤) نفسه، ص: ٢١٩.

(٣٥) نفسه، ص: ٢١٨.

(٣٦) القرطاجني، المنهاج، ص: ٣٠١.

الناقد الفرنسي فيليب لوجون(*)
أنا بالأحرى كاتبُ سيرةٍ ذاتية متخصصٌ جامعيا!

أنجز الحوار: ميشيل دولـون(**)

التقديم والتعريب والهوامش: أحمد الويزي

التقديم:

يعدّ فيليب لوجون (١٩٣٨)، من كبار المتخصصين العالميين في كتابة السيرة الذاتية، وهو أستاذ جامعي بارز، وباحث متميز في شؤون الكتابة السيرية عامة، سواء منها ما دخل ضمن السيرة الذاتية، أو اليوميات، أو الاعترافات، أو البورتريهات الشخصية، أو كتابة المدونات على شبكة الانترنت، أو غيرها.

ولفيليب لوجون كبير الفضل في وضع أهم الأسس النظرية النقدية، لحصر جنس السيرة الذاتية بكيفية أفضل، والسماح له بأن ينعم باستقلاله، مثله مثل بقية الأجناس الأدبية المعروفة، بميثاق وبمجموعة من الضوابط البارزة. فقد حدّد ف. لوجون السيرة الذاتية في بدايات انشغاله النقدي في سبعينيات القرن المنصرم، بكونها المحكي الاسترجاعي النثري، الذي ينشؤه شخص ما، من خلال اتخاذ حقيقة وجوده الخاص مادة للكتابة، وعلى الخصوص حينما يلحّ هذا الشخص في سياق الكتابة، على سرد أطوار حياته الفردية، وعلى رسم قصة شخصه بالضبط. وبالإضافة الى ذلك، نحت فيليب لوجون مفهوماً صار الآن أكثر تداولا بين الدارسين المتخصصين في السيرة الذاتية، وهو مفهوم الميثاق الأوتوبيوغرافي (أو السير . ذاتي)، وحدده كالآتي: «كي يكون هناك ميثاق أوتوبيوغرافي، ينبغي على الكاتب أن يبرم مع قارئه ميثاقاً، أو عقداً، يستفاد منه بأن الأول سيقص على الثاني سيرة حياته بتفصيل، ولا شيء آخر غير حياته»(١).

بالإضافة إلى الدرس العلمي في الجامعة، يعتبر فيليب لوجون فاعلا جمعويا نشيطا في المجتمع المدني الفرنسي، وعضواً مؤسساً لجمعية «من أجل السيرة الذاتية والتراث السير . ذاتي»(٢)، وعضواً في هيئة تحرير مجلة: «الذنبُ ذنب روسو».

ألّف فيليب لوجون العديد من الكتب التي تعتبر علامات نقدية مائزة في دراسة وتحليل السيرة الذاتية بشكل خاص، مثلما ساهم في العديد من الندوات العالمية، ونشر مجموعة من البحوث والمقالات الرصينة في هذا الباب. ومن بين أهم مؤلفاته النقدية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

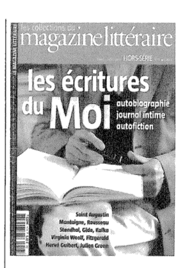
- . السيرة الذاتية في فرنسا (١٩٧١).
- . الميثاق الأوتوبيوغرافي (١٩٧٥).
- . الأنا هي آخر: السيرة الذاتية من خلال الوسائط الإعلامية (١٩٨٠).
- . التعاطي لكتابة اليوميات الشخصية (١٩٩٠).
- . من أجل السيرة الذاتية (١٩٩٨).
- . «عزيزتي الشاشة...»: عن اليوميات الشخصية، والحاسوب، والإنترنت (٢٠٠٠).
- . علامات حياة (الميثاق الأتوبيوغرافي، الجزء الثاني)، (٢٠٠٥).
- . اليوميات الحميمية: تاريخ وأنطولوجيا (٢٠٠٦).

■ **منذ ثلاثين عاماً، وأنتم تشتغلون على موضوع الكتابة المتمحورة حول الذات. فهل بقي هذا الموضوع هو**

نفسه دائماً، منذ أن شرعتم في العمل والى الآن، خصوصاً وأنكم ما انفككتم تقترحون بين الفينة والأخرى، مجموعة متنوعة من التحديدات الممكنة لمفهوم السيرة الذاتية؟

– في البدء، تعاطيت لتحليل السيرة الذاتية باعتبارها جنساً أدبياً، فانصبّ حينئذ معظم اهتمامي على دراسة هذا الجنس ضمن الآداب الراقية، ومن خلال المؤلفات الخاضعة للسّنن الأدبي المميز، وهو الأمر الذي كان وقتها مشروعاً، ثم إني . مع ذلك . لم أتراجع عن هذا، الى اليوم: إذ ليس هناك ما هو أجمل من الأعمال الأدبية الكبرى، كموضوع للتحليل. إلا أنه ومع امتداد السنوات، سرعان ما تبيّن لي . وإن كان ذلك من باب الاكتشاف الساذج . بأن السيرة الذاتية لم تكن تنتمي إلا بكيفية ثانوية، الى الجنس الأدبي البحت. بمعنى أن الكتابة السير . ذاتية هي في المقام الأول، ممارسة منذورة لسائر الأفراد والجماعات، على اختلاف تكويناتهم وتباينها، وليست تقتصر البتة على فئة الكتّاب وحدها . عندئذ، اقتنعت بأنه ليس من باب العدل، الاقتصار على دراسة السير الذاتية ذات الطبيعة الأدبية وحدها. إن كافة النصوص السير . ذاتية هي من قبيل النصوص المهمة، ومن هنا جاءت الخطوة الأولى في عملية توسيع الانشغال بهذا الصنف من الكتابة، وبالضبط من خلال كون السيرة الذاتية ممارسة كتابية مفتوحة في وجه جميع الناس.

وقد كنت أنا نفسي واحداً من بين هؤلاء الناس، بل سأذهب الى حدّ القول، بأني على سبيل المزحة، لست أعتبر نفسي أستاذاً جامعياً متخصصاً في موضوع السيرة الذاتية، وإنما أنا بالأحرى كاتبُ سيرة ذاتية متخصصٌ جامعياً. إن السبب الذي حدا بي الى الاهتمام بالكتابة السير . ذاتية هو، في المقام الأول إذن، سبب شخصي. فقد باتت السيرة الذاتية بالنسبة لي، ذلك النوع من الممارسة الكتابية، الذي ظللت شغوفاً به منذ مرحلة المراهقة. وبذلك، ظل يلزمني وقت كاف، لكي أدرك بأن موضوع الدرس الجامعي من جهة، وممارسة الكتابة عن الذات في بعدها الشخصي من جهة أخرى، بمقدورهما أن يلتقيا وأن يتفقا. وهكذا قمت عن طريق الأدب، بإجراء نوع من الانعطافة، إن صحّ التعبير، لكي أعيد فتح الأدب ذاته، على بُعد أنثربولوجي



ذي سعةً . إن عملية توسيع حقل الاهتمام هذه، قد قادتني ليس الى الانقطاع عن دراسة الأدب، ما دمت قد استمريت الى يومنا هذا في الاشتغال على كبار كُتاب السيرة الذاتية، وإنما الى الجمع بين دراسة السيرة الأدبية من جهة، وبين دراسة سيَر الأشخاص العاديين من جهة أخرى. بالاضافة الى هذا، جرى عندي نوع آخر من توسيع حقل الاشتغال، ويتعلق الأمر بالعبور من السيرة الذاتية، صوب كتابة اليوميات، وهما جنسان متمايزان عن بعضهما البعض، حتى ولو كانا متجاورين. إن السيرة الذاتية أقل حظاً، من حيث الممارسة، بكثير من حال اليوميات، بحيث من المحتمل أن يكون عندنا اليوم في فرنسا، أكثر من ثلاثة ملايين من الأشخاص، الذين يتعاطون لهذا النوع من الكتابة. إلا أننا مع ذلك، لا نحاط علماً إلا بالمؤلفات السير . ذاتية التي تنشر، في حين أن اليوميات، المخطوط والخصوصي منها، فتفلت من بين يدي القارئ. ويبقى أن اليوميات، التي يقوم بعض الكتاب بنشرها بين الفينة والأخرى، هي في غاية القيمة

باتت السيرة الذاتية بالنسبة لي، ذلك النوع من الممارسة الكتابية، الذي ظللت شغوفاً به منذ مرحلة المراهقة

والأهمية، إلا أنها مع ذلك لا يمكنها أن تمثّل البعد الجماهيري، الذي يحظى به هذا النوع من الكتابة اليوم، عندنا .

بالإضافة الى ما حدث من توسيع في حقل الاشتغال ضمن السيرة الذاتية، من مجرد الاهتمام بالكُتاب الكبار، الى الانفتاح على الناس العاديين، ومن محض الاقتصار على الجنس الأدبي السير . ذاتي، الى كتابة اليوميات؛ حدث كذلك نوع من التوسيع على مستوى الأركان الداعمة للسيرة الذاتية، بمختلف تجلياتها: ذلك أنه من غير الممكن رسم صورة للذات، أو تقييم حصيلة لتاريخها، بمجرد الارتكان لدعامة الورق المكتوب وحدها، وإنما ينبغي التفكير في مجموعة من الوسائط والوسائل الأخرى غير الورقية. على خلفية ذلك، وقع اهتمامي بقضية البورتريه وبالبورتريه الذاتي في الفنون التشكيلية (خاصة الصباغة)، ثم بمسألة الكتابة السير . ذاتية في السينما. وفي هذا الصدد، أشير الى أني نشرت بحثاً مصغّراً في موضوع: السيرة الذاتية والسينما، وقمت بالمشاركة كذلك في لقاء حول موضوع: «كاتب السيرة الذاتية والسينما» بأمبيريوه . أون . بوجي، سنة ١٩٩٩. ثم وقع اهتمامي أيضاً، ولكن بشكل سريع للغاية، على السيرة الذاتية في محكي الرسوم المتسلسلة على الورق، وهو من بين الأجناس الأكثر اتساعاً وشيوعاً، في يومنا هذا. ولكي أعود الى اللغة المكتوبة بالضبط، ينبغي لي أن أشير الى أن عشقي قد وقع حالياً، على اليوميات المبثوثة عبر شبكة الانترنت.



وبالجملة، فإن عملية توسيع مجال الدرس قد قامت عندي إذن، على اتجاهات وأصعدة مختلفة، بحيث إني تراجعت عن الخوض في ما هو سيري . أدبي بشكل محض، لكي أتبنى وجهة نظر أكثر شمولية، ولا أدري إن كان ينبغي لي أن أقول بأنها وجهة نظر أكثر غوصاً في الانثربولوجيا. وعلى كل حال، أكتفي بالقول بأني عاشرت في مسار العمل الذي قمتُ بإنجازه منذ عشرين سنة ونيف، فئة المؤرخين والسوسيولوجيين والانثربولوجيين، أكثر بكثير مما عاشرت رجال الأدب.

■ **حينما تتحدثون عن البعد الانثربولوجي، فإن هذا لا يعني عدم كون الممارسة السير . ذاتية، ممارسة مضبوطة ومحددة على المستوى التاريخي.**

– ليس الأمر عندي كذلك بالمطلق، خصوصاً وأن واحدة من بين الأفكار،

التي انتُقدت بشأنها سابقاً، تشير الى أن السيرة الذاتية لم تكن دائماً موجودة في العصور القديمة، وأنها ليست من بين المُقدّرات الأساسية للإنسانية. لقد استعملت في كتابي الأول الموسوم بعنوان: السيرة الذاتية بفرنسا، بعض الصيغ والتعابير المستفزة، التي لم تمض أبداً من دون أن تثير بعض ردود الفعل الساخنة. إن تاريخ السيرة الذاتية، مثلما أتصوره أنا، لم يشرع في الظهور الى الوجود بأوربا، إلا أثناء النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وقد اخترت روسو، باعتباره صورة للأب المؤسّس للسيرة الذاتية. لقد اعتبرت بأن كل الفترات الزمنية التي سبقت ظهور روسو كأب مؤسّس، هي بمثابة نوع مما قبل تاريخ السيرة الذاتية. إن هذه الطريقة المتحيّزة في رؤية الأشياء، قد بدت صادمة لبعض العقول... الأكثر اطلاعاً مني، على المستوى التاريخي!

■ أشير هنا على الخصوص الى السيد جورج غوسدورف، الذي تصدى لمؤلفكم بالنقد والتحليل، في كتابه المعنون: كتابات الأنا.

- أنا حريص هنا على الإقرار بأني أكنّ لهذا الرجل، الإكبارَ الجليل المستحق. ذلك أن قراءتي لمقاله الصادر سنة ١٩٥٦ تحت عنوان: «شروط السيرة الذاتية وحدود تخومها»، هو واحد من بين الأصول التي اعتمدتها بشأن التفكير في موضوع السيرة الذاتية. وعليه، فأنا أكنّ لشخصية جورج غوسدورف البارزة، ولكفاءته العلمية، ولذكائه المتقد، أكبر قدر من الإجلال والاحترام؛ غير أنه يبدو لي بأن الرجل لم يكن في يوم من الأيام، يبادلني نفس التقدير أبداً.

إننا بالجملة، نتعارض على مستوى رؤيتَيْنا المختلفتين للتاريخ. فهو يعود في كتابه الضخم، الصادر بجزأيه سنة ١٩٩٠، بأصول السيرة الذاتية الى بدايات الكتاب المقدس، أي الى آدم وحواء، الشيء الذي بدا لي بأنه ضرب من الوهم: الوهم المشبع بالرغبة في الإقرار بأن كل شيء قد وُجد دائماً في الأزمنة القديمة، بحيث لن يغدو التاريخ من خلال هذا المنظور، سوى حصيلة هذه الأصول المتحققة في الزمن القديم من جهة، ومجموع مظاهر الانحطاط التي حلّت بهذه الأصول فيما بعد، من جهة أخرى. وهكذا يمضي صاحبنا وقته، في جزء لا يستهان به من الكتاب، في جلد وتوبيخ الأزمنة الحديثة، بسبب ما وقع ضمنها من مظاهر الانحدار والانحطاط. أما بالنسبة لي أنا، فأتخذ المنظورات المشبعة أكثر بإمكانيات التأويل المنوّع، كمنطلق في البحث والحفر التاريخيين. إنني أؤمن من جهة، بأن كل الأشياء لم توجد قط منذ القديم، بل نجمت عن الصيرورة، وبأن الأجناس الأدبية من جهة أخرى، مثلها مثل الكائنات البشرية، غالباً ما تنشئ لنفسها تاريخاً أسطورياً خاصاً، بمعنى أنها تصنع لنفسها سيَراً مشبعة بالحس الأسطوري.

لقد حاولت أن أتصدى لهذا الاتجاه في البحث، لكن من المحتمل أني أنا نفسي، قد سقطت بين أحابيله، في الوقت الذي حدتني فيه الرغبة لكي أنسب لروسو، الكثير من الأشياء التي حفلت بها حداثتنا المعاصرة. إلا أنه ينبغي لنا أن نأخذ في الحسبان، بأن النزوع الغريزي لكتابة السيرة الذاتية، لم يتحوّل الى كونه حدثاً اجتماعياً ذا أهمية ملموسة، إلا ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وشيئاً فشيئاً صار ذلك كذلك، بتوالي مجموعة من التطورات. فبعض أصول هذا الجنس الفلسفية والأخلاقية، قد جاءتنا من الأزمنة والعهود العتيقة: إذ إن عملية محاسبة النفس التي أطرى عليها فيثاغورس، ثم الرواقيون من بعده، قد وقعت استعادتها في وقت لاحق، من قبل الديانة المسيحية. ومن ثم صار هذا التقليد المسيحي، من الأمور الأكثر بداهة. بالإضافة الى ما سبق، هناك من جهة أخرى، انبثاق الأدب المرتهن بالفرد عند نهاية العصور الوسطى، وهو ما ساهم في جعل كل ما ظهر من أدب، خلال القرن الثامن عشر، شأناً ممكناً. بطبيعة الحال، لا شيء وُلد من عدم، إلا أن بعض النقلات العميقة قد حدث في حينه. وسأضرب لكم مثالاً آخر لأوضح هذه الفكرة بكيفية أفضل، وهو بالمناسبة

النزوع الغريزي لكتابة السيرة الذاتية، لم يتحوّل الى كونه حدثاً اجتماعياً ذا أهمية ملموسة، إلا ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر

مثال من صميم البحث الذي أجريه حالياً حول أصل كتابة اليوميات، بحيث يبين تعدّد العوامل المؤثرة في تكوّن وتطور هذا الجنس. فلنتساءل مثلاً: كيف يمكن لنا على سبيل المثال، أن نفسر عدم وجود ممارسة كتابية معينة، مثلما هو شأن اليوميات، قبل حلول عصر النهضة؟ صحيح أن بعض الكتب القائمة على تقديم الحصيلة، وبعض الكتب الأخرى من قبيل الحوليات المختصة في نقل الوقائع العامة، قد وجدت آنئذ، وصحيح أيضاً أن عملية الكتابة الممتدة من يوم الى آخر كانت هي الأخرى رائجة، إلا أن ما لم يكن قائماً هو فكرة وضع هذه التقنية في خدمة الفرد. لا علاقة لنا هنا بالدين مباشرة: لقد صارت كتابة اليوميات بشكل فردي شيئاً ممكناً، بفضل تحقق نقلتين مهمتين في خضم المجتمعات الأوربية: حدوث تغيير في علاقة الفرد بالزمن من جهة، وهو ما ارتبط باختراع الساعة الميكانيكية في مستهل القرن الرابع عشر، وانتشار الورق الذي حلّ مكان، ليس فقط الرّق الذي كان يستعمل في الكتابات العمومية والرسمية، وإنما محلّ الصفائح المشمعة السريعة الزوال والزهيدة، والتي تستعمل في كتابات ذات طابع خصوصي، وهي ما سيغيب حوالي سنة ١٥٠٠. أما اليوميات ذات الطابع الروحي الخالص، التي أنشأها إيغناس دو لويولا وبعض اليسوعيين، فليست سوى محصلة الظروف التي ساوقت هذه النقلة الكبيرة في المجتمع. واليوم، ها نحن نعايش تحولات جديدة أخرى، وهو الأمر الذي دعاني الى أن أدرس بشغف كبير، اليوميات المنشورة على صفحات الانترنيت. إن الوسيط الجديد هو المسؤول عن تحويل بعض الشروط الإنتاجية الخاصة بنصوص السيرة الذاتية، ومن ثمة فهو المسؤول عن ولادة بعض الأشكال الجديدة. إن عقيدتي الراسخة هي الإيمان بالنسبية والتطور.

■ هل تضعون السيد فيليب لوجون، ضمن عملية التوسيع التي تفضلتم بالحديث عنها، بشأن ما تحقق في مسار اشتغالكم، النصوصَ التي تمّ الاشتغال عليها وإنضاجها بهدف أدبي، وبإرادة واضحة في تجسير عملية التواصل، في نفس الكفة التي تضعون فيها النصوص التي كتبها بعض نكرات الأمس واليوم، من دون أي تردّد أو تحفظ؟ ثم ألا ينبغي أن يتم إدراج بعض الفوارق والأحكام

الجمالية من جديد، بين صنفي السيرة الذاتية المذكورين، أم أنكم لا ترون ضرورة للقيام بذلك؟

– ولماذا لا نضع كل شيء منذ الوهلة الأولى، في نفس المستوى من التحليل والدرس؟ أنا أعتقد بأنه من باب المستحيل، أن يجزم المرء بمعرفة من أين يبدأ الأدب، وأين ينتهي بالضبط. وعليه، لا ينبغي علينا أن نخلط بين ما سبق له أن نُشر من مؤلفات، وبين موضوع الأدب الخالص. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإننا حينما نتكلم عن الأدب، فإننا غالبا ما نقع في مزلق الخلط بين إقرار يهمّ طبيعة الأدب بصفة عامة، وبين التقييم المنصبّ على جودة بعض المؤلفات أو الأجناس. إن النقاشات التي تصدت لهذا الموضوع، طالما عجّتْ بالخلط والتشويش من دون نهاية، ومن دون طائل أيضاً. إننا نعني بالأدب، تلك الرغبة المجرورة نحو عملية تشييد موضوع ما، يخلق في كائن آخر نوعاً من التأثير، وهو ما نسميه بكيفية تقليدية الفنّ، الذي لا أحمل له في نفسي مجرد التقدير وحسب، وإنما هو يبعث في دواخلي رغبة لا تضاهي. وبناء على ذلك، فإنه من البديهي جداً أن تجد السيرة الذاتية ما يجمعها بالأدب، كلما تعلق الأمر بمجرد خلق موضوع يتسم بكونه أكثر جمالية، وأكثر نجاعة، ويحوز على مقدار أكبر من الصواب الممكن. إن ما انفك يصدمني الى الآن، هو كون السيرة الذاتية قد تعرّضت . وما زالت الى حدود البدايات الأولى للقرن العشرين، تتعرض . للتحقير، من قِبَل أناس ظلوا يمجّدون الأدب! فقد اعتبر البعض ممّن يوسم بالتميّز والاختلاف، مثل برونتيير ومالارميه، بأن ما تتضمنه السيرة الذاتية، لا يعدو كونه ضرباً من الصراخ. فقد اعتبرها برونتيير مجرد ثرثرة، بينما عدّها مالارميه محض ريبورتاج. واليوم أيضاً، ما زلنا نراها تعيش نوعاً من التهميش والإقصاء من حظيرة الأدب، من لدن بعض ذوي الذائقة الجمالية، الذين يعتقدون بأنه من المستحيل على أي جنس من أجناس الكتابة، أن يرفع لواء الحقيقة مقروناً بلواء الجمال، ومع ذلك يبقى مخلصاً للأدب. إلا أن الأشياء ما لبثت لحسن الحظ، أن تغيرت خلال القرن العشرين، ومن ثمة طفقت السيرة الذاتية تغدو شيئاً فشيئاً، على الأقل لدى كتّاب معيّنين، ممارسة تنتمي للكتابة الطليعية، وحقلاً يتضمن بعض عناصر الجدّة، التي ينبغي على الدراسة النقدية الكشف عنها، مثلما يتضمن كذلك بعض الأشكال الطريفة وغير المستنفدة، التي يترك خلقها منذوراً للجميع. وفي هذا السياق، أشير على سبيل التمثيل لا الحصر، الى الكاتب ميشيل ليريس. فالموقف الذي تبناه هذا الكاتب في مؤلفيه: «العمر البشري» و«قانون اللعبة»، هو موقف نموذجي، بحيث حدته الرغبة في التوفيق بين البحث والتقصي على شاكلة روسو، والتضحية، وإبراز الموهبة التي تسم شخصه كحقيقة أنثربولوجية، وبين عمل ذي طبيعة شعرية، يقوم على استثمار طاقة الكلمات. إن هذا العمل لا يقتصر على مجرد سرد القصة وحدها، ولا على إوالية التخييل، ولا يهدم صرح المشروع القائم على الحقيقة، وإنما هو يرافقه كي يُتِمّ إنجازه. وسنعثر على هذه الرغبة، ذات الوجه المزدوج: الرغبة في قول الحقيقة، وفي صياغة النص بكيفية جمالية مميزة، لدى كتاب آخرين لا يمكن بالنسبة إليهم، الوصول الى ما هو حقيقي، إلا من خلال مرور يُنذَر لعملية خلق أشكال جمالية جديدة، فتراهم بالتالي يُخرجون السيرة الذاتية من حظيرة أشكال السرد والحجاج التقليدية، ليمنحونها امتياز العمل القائم على اللغة بالذات. إنها حالة كل من جورج بيريك وكلود موريلك، مثلا. فقد خلقا هما معاً بعضَ الآليات اللغوية، البسيطة على مستوى الظاهر، إلا أنها لم تكن مسبوقة أو فُكّر فيها من قبل أبداً، ما تنفك تخلق بعض التأثيرات القوية على القارئ بشكل خاص، بينما هي لا تبرح حقل البوح بالحقيقة. إننا لا نجد بين متن جورج بيريك السير . ذاتي، أي مقدار ولو ضئيل



من تلك الرغبة المندفعة في اتجاه إنشاء قص تخييلي أبداً، وإنما نجد لديه رغبة عارمة في الشدّ من منظور قريب، على واقعة من الوقائع غير القابلة للإثبات. والشيء نفسه نجده لدى كلود موريلك أيضاً، الذي يسعى وراء القبض على هذا العنصر المنفلت، الذي هو جوهر الزمن، اعتماداً على نص يومياته الخاصة. إن نزعته التجريبية هي نزعة تحترم الروح التاريخية للحقيقة، احتراماً تاماً. إن أعمال هذين المؤلفين لتقيم الدليل الملموس، على ما يتم حالياً الاشتغال عليه خارج دائرة القصة، بخصوص الكتابة السير . ذاتية. فالاعتقاد بأنه من غير الممكن أن تقوم قائمة للفن الأدبي إلا ضمن دائرة القصة، وبأن كافة الأشكال الفنية الأدبية إنما هي في العمق محكومة بنسغ قصصي، إنما هو اعتقاد ينمّ عن خطإ من الأخطاء التي ما زال يحفل بها عصرنا!

■ **أنتم هنا تستعيدون إحدى التعريفات، التي تحدّد العنصر الأدبي، على أنه ما يسمح بفهم الكائنات الإنسانية والعصر، الذي تعيش فيه، فهماً جيداً، وذلك فقط من خلال عمل نقدي يقوم على مستوى الشكل.**

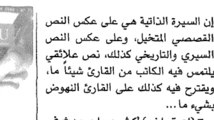
– أجل، إن ذلك لأمر بديهي. فنحن نفكّر من خلال الأشكال، التي نكون قد تعلّمناها، وتربّيْنا عليها، وما ننفكّ نعيد تأهيلها طوال الوقت. غير أن الأدب غالباً ما يحظى بنصيب من النجاح، مثلما يُمْنى بأسباب الفشل أيضاً، ومن ثم لا وجود لقوة تكون داخل النص السير . ذاتي، منبثقة من الأدب وحسب: فللسيرة الذاتية مصادر قوة أخرى، وبالتحديد من خلال فعل الإدلاء اللفظي بالشهادة، وأقصد القوة الالتزامية للشخص الذي يتكلم في النص. وفي هذا السياق، أودّ أن أضيف من جديد، توضيحاً بشأن الميثاق السير - ذاتي، الذي يربط بين كاتب السيرة الذاتية وقارئها، ذلك أني لم أكن ربما قد أشرت الى ذلك، بما فيه الكفاية سنة ١٩٧٥: فالميثاق الأوتوبيوغرافي ليس من طبيعة مرجعية وحسب، وإنما هو من طبيعة علائقية كذلك. إذ ليست السيرة الذاتية هي ذلك المحكي التاريخي، الذي يلتزم فيه الكاتب بقول الحقيقة، في تعارض مع المحكي القصصي ذي الطبيعة التخييلية، حيث لا يلتزم الكاتب مطلقاً بأي شيء يذكر، وإنما يقترح على قارئه بأن يتظاهر بتصديق ما يقرأه، ومن ثمة بمشاركة أطوار لعبة فاتنة ومستطابة.



إن السيرة الذاتية هي على عكس النص القصصي المتخيل، وعلى عكس النص السيري والتاريخي كذلك، نص علائقي يلتمس فيه الكاتب من القارئ شيئاً ما، ويقترح فيه كذلك على القارئ النهوض بشيء ما...

■ **(اعتراض) أكثر مما يحدث في النص القصصي؟**

– أجل. إنه يطلب من القارئ أن يقوم بشيء خاص للغاية: كأن يحبه باعتباره بشراً، وأن يوافقه الرأي كذلك! فخطاب السيرة الذاتية ينطوي على التماس موجه للقارئ، موضوعه الاعتراف بالكاتب وتقديره، وهو الشيء الذي لا نجد له من وجود، في خطاب المحكي القصصي التخييلي. فكاتب المحكي القصصي يكتفي بمساءلة قارئه إن كانت القصة جيدة، وما إذا كانت أطوارها تسير بكيفية مضبوطة فقط. أما مَن يتصدى لكتابة وقائع حياته، ويذيع على الناس أسرار تلك الحياة، فإنه يلتمس منهم الاعتراف به، ويتوخى إخلاء لذمته، وإقراراً لا يتصل بالنص وحسب، وإنما يتصل بشخصه وحياته كذلك. إن قارئ السيرة الذاتية هو موضوع للمطالبة بالمحبة، أو بالتموقع ضمن صف المحلَّفين في مجلس القضاء، وذلك لعمري من شأنه أن يتسبب في الإحراج والإرباك، أو هو بالأحرى موضوع المطالبة بالمعاملة بالمثل، وهو أمر غاية في الارباك أيضاً. لقد كان ج. ج. روسو في التمهيد الذي وطأ به كتاب «الاعترافات» مثلاً، يتحدى قارئه بأن يقوم بما قام به هو بالذات. لذا يُعدّ جنس السيرة الذاتية فاتناً وساحراً، إلا أنه مع ذلك لن يرق أبداً، الى أن يصير شعبياً، إذ ليس كل الناس مستعدين لقبول هذه المطالبة التي تنص على المعاملة بالمثل، ولو من منطلق كونها مجرد فرضية وحسب. ثم إن نص السيرة الذاتية معد، الشيء الذي يضطر معه الكثير من الناس الى إقامة تحصيناتهم الضرورية، حتى لا يصابوا بالعدوى. لقد أتيت على ذكر هذه الأمور، حتى أتمكن من الاستدلال على هذه الخاصية الدينامية، التي يمتلكها خطاب التلفظ الخاص بالسيرة الذاتية. إن قوة البث التي يمتلكها خطاب السيرة الذاتية . التي يكتبها مَن يجيد التعبير عن حياته، حتى ولو لم يكن نصه من قبيل النصوص الأدبية الكبرى . يمكنها أن تحدث في القارئ تأثيرات عظمى. أضف الى ذلك كله، أن قارئ السيرة الذاتية هو بمثابة





ذلك الفرد، الذي يبحث عن عقد أواصر الاتصال، ويجري وراء سحر الدخول المفتوح على وجود غير وجوده هو بالذات. ومن ثمة، تصبح عملية تقييم النصوص السير . ذاتية، التقييم المضبوط بمعايير شكلانية وأكاديمية، عملية مستحيلة، إذن!

■ **من غير الممكن بالفعل، إخضاع الأدبي للفاعلية المدرسية والأكاديمية، بكيفية تروم الاختزال والتقليص. إلا أنكم باسم الفعالية والنجاعة النصية، ما لبثتم أن أقمتم ترتيباً هيرارشياً من النوع النقدي، حينما تحدثتم عن هذا المرء، الذي يعرف كيف يتحدث عن مسار حياته، إلا أنه استعمل التركيب الفاقد للمهارة والجودة الأدبية.**

– لم تكن لي رغبة في ترتيب النصوص، وإنما أنا أبحث عن سبيل لفهم ما يجري، حين ينكبّ المرء على القراءة: إن قارئ السيرة الذاتية هو كائن ذو حساسية، قابل للثلم والعطب إزاء عدد معين من الأشياء، التي يقرؤها. إن بإمكانه مثلاً أن لا ينفتح إلا على ما يكون مطابقاً لتجربته الخاصة، أو أن يتطلع على العكس من ذلك، الى معرفة بعض الحيوات الأخرى، التي تختلف عن حياته اختلافاً كبيراً. كما يمكن بمقدوره أيضاً، أن يمارس على النص قراءة من الدرجة الثانية، من خلال الإصغاء الذي يعيد عبره، صياغة جزء آخر من هذا النص، الذي لم ينجز منه . ظاهرياً . غير النصف. إن هذه المشاركة، وهذا التوريط، وردّة الفعل هذه، تضع قارئ السيرة الذاتية في وضع مختلف عن وضعية قاري المحكي القصصي المتخيل.

■ **إنكم لتقيمون التعارض بين النصوص التي تنتمي للسيرة الذاتية والنصوص التخييلية، غير أن واقع الأمر يشير الى وجود بعض الكُتّاب. من أمثال كونسطان بنيامين، أو ستندال مثلاً. ممَن جرّب كافة أشكال التدرّج، من السيرة الذاتية الى النصوص التخييلية.**

– بالتأكيد، أمثال هؤلاء موجودون، إلا أن التعارض مسألة أساسية ومهمة في عملية البناء. فهذه العملية الأخيرة تسمح تبعاً لذلك، بوضع الحالات التخوميّة، والملتبسة، والغامضة، والأشد عذوبة غالباً . في تعقّدها الشديد . موضعاً جيداً. نعم، من الممكن أن يختار نفس الكاتب، مثلما حصل مع كونسطان بنيامين بالذات، أن يعبّر بقساوة حميمية كبرى في يومياته المنذورة للسرّ، وأن يمارس في نفس الوقت، الكتابة ضمن كافة الأشكال الأدبية البيْنية، الى حدّ إنشاء محكي تخييلي، كمحكي أدولف. لقد صرنا منذ مدة ليست بالبعيدة، نتوفر على مجموع الألوان التي استعملها كونسطان في نصوصه، وعلى قوسه القزحي النصي. إنها تشكّل ما أسميته، بشأن مؤلفات أندريه جيد، فضاء أوتوبيوغرافياً. إن كونسطان وجيد وستندال قد استثمروا، وما زال آخرون يستثمرون، إمكانية التغيير هذه، وإمكانية إنجاز أعمال تجريبية على مستوى الكتابة حول الذات، وإمكانية تطوير افتراضية الأوضاع، بل ويواصلون الدفع الى الحدّ الأقصى في هذا الاتجاه أو ذاك، دونما اضطرار الى خطاب الحقيقة، وإنما الالتزام بدمج هذه الإمكانيات كافة، باعتبارها صوراً وأشكالاً بلاغية، ضمن فضاء لتمثيل الذات وتمثلها. إن هذه المنطقة المذورة للتجريب، تستتبع تشييد مسافة معينة، بحيث لا ينبغي أن نلتمس من القارئ، وهو يخوض متنها، أن يُصدّق كل ما قرأه ويقرؤه. إننا نبتعد ها هنا، عن وضعية التصديق السريع والساذج للأشياء، في سبيل اقتراح بعض أشكال اللعب اللغوي والأسلوبي والتخييلي. ذاك بالضبط، هو ما عمّده سيرج دوبروفسكي، باستعماله هذه اللفظة البديعة، التي تنتمي الى ذلك النوع من الألفاظ، الذي يحمل ويحتمل أوجها عديدة: التخييل الذاتي. إن هذه التسمية التي نحتها الرجل، ومنحها معنى ضيقاً ودقيقاً، حينما وضعها كميثاق لروايته الموسومة بعنوان: «ابن» سنة ١٩٧٧؛ سرعان ما تمّت استعادتها فيما بعد، ضمن استعمالات مطاطية، منحتها

معنى ضبابياً وعاماً، من قِبَل كافة الكُتاب الذين ما فتئوا الى الآن، يستثمرون هذه المنطقة البَيْنيّة (الواقعة بين تخوم السيرة الذاتية والنص التخييلي، وبين الحقيقي والمحتمل)، بمتعة بهيجة وبموهبة كذلك. لقد كان الجهاز المفاهيمي فيما قبل، يفتقد الى مفهوم محدّد لتعيين هذا النوع من الكتابة التخومية، وها هو دوبروفسكي قد تفضل بمنح هذا المفهوم، فسدّ بذلك ما كان ناقصاً. ولأن أي واحد ممن استعمل هذه اللفظة، لم يأخذ مدلوله مأخذاً حرفياً أبداً، مثلما صيغ أول الأمر، فقد صار يحيل الآن على هذه المساحة الشاملة، التي تربط بين السيرة الذاتية (غير الراغبة في البوح باسمها الرسمي علانية)، وبين المحكي القصصي التخييلي (غير الراغب في قطع دابر العلاقة مع كاتبه أبداً). إن لفظة «سيرة ذاتية» لفظة تخيف الكُتاب، بحيث تراهم يحسون وكأن المرء ينعتهم، حينما ينعت كتابتهم بكونها سيرة ذاتية، بأنهم قاصرون عن أن يكونوا فنانين. وهكذا هي حال الكاتبة كريستين أنغو مثلا، التي تعدّ من سلالة الكتاب الموهوبين، والتي تستعرض حياتها بكيفية مباشرة، بين ثنايا المؤلفات الأدبية التي صدرت لها مؤخراً، إلا أنها مع ذلك ما تنفك تعلن احتجاجها ضد كل من حاول أن يشير الى أنها تكتب السيرة الذاتية، أو أنها تدلي بالشهادة...

■ **أنشأتم جمعية لفائدة السيرة الذاتية. ما هو الدور الذي المنوط بهذه المؤسسة أن تساهم به لإنقاذ الدراسات الأدبية، وضمن أي منحى يمكن لها أن تعمل على أجرأة ذلك؟**

- لقد تعاملت طيلة خمسة عشر عاماً ونيف، وكأني مجرد باحث بالمفهوم الكلاسيكي البحت، لا يكف عن الوقوف على بُعد مسافة معينة، من موضوع بحثه. إلا أن قناعة مشبعة كثيراً بروح الالتزام، بدأت خلال عقد الثمانينيات من القرن المنصرم، تتحصّل عندي بشأن ضرورة التدخل في موضوع البحث، وعدم البقاء هكذا وكأني مجرد ملاحظ وحسب، وبحتمية أن أغدو فاعلاً ومشاركاً في الحياة الثقافية والاجتماعية. لقد تأكد لي وقتئذ، بأن لدى الكثير ممن يتعاطى لكتابة السيرة الذاتية، أو يكتفي بتدوين وقائع حياته اليومية في دفتر اليوميات، تخوفاً من عدم قدرة نصوصه على البقاء قيد الحياة. فأنت ترى المرء يأخذ على عاتقه مهمة تسجيل أحداث سيرته، فتحس خلال ذلك الفعل بأنه ما ينفك يُسائل نفسه بارتياب، عمّا قد يقع لمدونته بعد الموت، خصوصاً وأن الكثير من هؤلاء يرغبون بشكل خاص، حتى من دون طرح مسألة نشر كتاباتهم للتفكير، في أن يحظوا على الأقل بقارئ أو اثنين، ليشاركانهما أسرار ما سطرته أيديهم. يهيمن على المجتمع الفرنسي الراهن، كساد تواصلي عارم. إننا ندعي بأن اقتسام المعيش يدخل ضمن الموضة، في حين أننا حينما نبحث في نوعية هذا المعيش الذي نتحدث عنه، فإننا لا نجد غير ما عبأته وسائط الإعلام، وغدا جاهزاً للاستهلاك، بينما الناس لا تتواصل مع بعضها البعض حقيقة، ولا يكلم بعضها بعضاً سواء في عربات المترو أو في غيرها، بل يحدث أنه قد لا تكون لك معرفة بجارك الأقرب، الذي يسكن معك في نفس الطابق!

هناك إذن، العديد من النصوص السير - ذاتية، التي تبقى عذراء ومن دون قارئ، ومن ثمة يمكنها أن تتعرض مع كُتابها، لآفة الزوال والاختفاء بعد طول أمد الإهمال، فيفوتنا - بفوات هذه النصوص، التي قد تشكل ربما بعض الحلقات المفقودة - فهمُ عصرنا. ولتحقيق بعض الأهداف الاجتماعية والعلمية في نفس الوقت، أسّستُ رفقة بعض الأصدقاء سنة ١٩٩٢، جمعية «لفائدة السيرة الذاتية»، وهي مؤسسة ترشح نفسها لجمع كافة أشكال الكتابة السير - ذاتية غير المنشورة، سواء تلك التي تنتمي منها الى الماضي أو الى الحاضر، والتي يرغب بعض ذوي الأريحية تزويد الجمعية بها، مع قراءتها والمحافظة عليها. وقد حصل أن أقنعنا بشرعية هذا المشروع، الذي تبنته جمعيتنا منذ تاريخ تأسيسها، المسؤولين عن بلدية إحدى المدن الصغرى، التي تدعى أمبيريو - أون - بوجي، الواقعة بالقرب من مدينة ليون، بناحية إين Ain، فوضعت رهن إشارتنا جناحاً مهماً من الخزانة الوسائطية لهذه المدينة. في هذا المقر، نعمل على وضع أرشيف خاص بالسيرة الذاتية. وقد تمكنا بالفعل خلال عشر سنوات من تأسيس الجمعية، من التوصل بما مجموعه ١٢٠٠ نص، من المحكيات، واليوميات، والمراسلات. وقد يتراوح النص الواحد من بين هذه النصوص، من عشر صفحات بالنسبة لبعض المحكيات، وثمانين دفتراً بالنسبة لليوميات... مثلما سبق لهذه النصوص أن قُرئت، وعُلّق عليها، وصُنّفت، وفُهرستْ من قِبل مجموعة من القراء المتطوعين، والموسومين بـ«قراء الحياة»، كما أنها موضوعة رهن إشارة بعض القراء المحتملين، بمن فيهم الباحثون في حقل الأدب، أو في علوم اللغة. إنه إذن، موضوع طريف، مفتوح اليوم في وجه الدرس الأدبي!

كما أن من بين أهداف جمعيتنا أيضاً، تجميع كل محبي كتابة وقراءة اليوميات والسير الذاتية، سواء أكانوا من جنس الذكور أم الإناث، للالتفاف حول هذا المشروع. إن لدينا مجموعات للتفكير والكتابة، كما أننا نخصص بعض نهايات الأسبوع لعقد لقاءات، أو تنظيم معارض، أو غير ذلك من الأنشطة المتنوعة الأخرى. أضف الى ذلك كله، كوننا في الجمعية نقوم بإصدار مجلة بعنوان: «الذنبُ ذنبُ روسو».

إن الأدب غير مقصور على كوكبة الكُتاب، الذين تنشر أعمالهم الكاملة في سلسلة لابلياد وحسب، وإنما هو فعّالية يصنعها آلاف الناس، ممن يتعاطون لنشاط الكتابة، ويعشقون تبادل الرؤى والأفكار فيما بينهم، وقراءة منجز بعضهم البعض. وإذا كانت الرياضة لا تُختصَر في نهائيات الألعاب الأولمبية فحسب، وإنما هي ممارسة جماهيرية مفتوحة على الجميع، فإن الأدب في اعتقادي، هو كذلك بالمثل. نحن بالجملة، جمعية للسيرة الذاتية، وودادية للقراءة والكتابة.

---

*كاتب من المغرب

الهوامش:

(×) هذا العنوان من وضع المعرّب، وقد نُشر الحوار في المجلة الفرنسية «الماغازين ليتيرير»، العدد الممتاز رقم ١١، مارس (آذار)/ أبريل (نيسان) ٢٠٠٧(م).

(××) ميشيل دولون أستاذ جامعي في السوربون، وباحث صدرت له العديد من المؤلفات، منها: القاموس الأوربي لفكر الأنوار، المنشورات الجامعية الفرنسية، ١٩٨٨ (م).

١) للمزيد من الاطلاع حول أهم المفاهيم، التي تنتمي الى جهاز فيليب لوجون النقدي، يرجى القيام بزيارة الموقع التالي، الذي أعدّه واقترحه الناقد بنفسه شخصياً: /http://www.autopacte.org

٢) للتعرف عن قرب على هذه الجمعية، ترجى زيارة الموقع التالي: /http://sitapa.free.fr

سردية القصة القصيرة بين سلطة المنهج وخصوصية الجنس «كان يومذاك طفلا» لغسان كنفاني

د. سليمى لوكام *

تندرج هذه الدراسة في سياق ما ظهر في الثلث الأخير من القرن العشرين من مناهج يتوسل بها في تحليل الأعمال السردية، ونظريات تهدف إما إلى استنطاق بنياتها الدلالية، أو اكتناه العلاقات الداخلية التي تنتظم تشكلاتها الخطابية.

ورغم انعقاد شبه إجماع على تنزل هذه الجهود تحت مظلة السرديات على اعتبار أن قاسمها المشترك هو البحث في «السردية»، فإن للزاوية التي نطل منها على هذه الآثار السردية دورا في تحديد اشتغالنا عليها، فالسرديات الصيغية أو الشكلية ترى أن سردية القص تكمن في تجليه اللغوي وتمظهره الخطابي، أي في الصيغة التي بها تنقل القصة إلينا، أما السرديات الدلالية أو السيميائية السردية فترى أن السردية هي «ظاهرة تتابع الحالات والتحولات المسجلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى... وكل نص


كنفاني

يحمل تركيبا سرديا يمكن أن يكون موصولا بالتحليل السردي.»(١).

وما نحن إليه بسبيل يتأطر ضمن زاوية النظر الأولى، ومن ثم فنحن نروم الكشف عما يميز النص السردي عن سائر النصوص بوصفه خطابا، ونعمد إلى قصة قصيرة من قصص الأديب الفلسطيني «غسان كنفاني» لنستجلي بنياتها الخطابية، ونكتنه ما اندس في تضاعيفها من خصوصية سردية تأسيسا على أن ما استكن في أطواء الرواية لا يتقاطع إلا في القليل مع القصة القصيرة.

إن تجويد النظر في هذه القصة القصيرة جنسا أدبيا سرديا من جانب، وفي الآليات التي نعتزم إعمالها فيها من جانب آخر، يشرع بابا لأسئلة حيرى جوهرها: هل يمكن الاشتغال على القصص القصيرة بإجراء الآليات نفسها التي تم الاشتغال بها مع الخطاب الروائي؟ وبشكل آخر، هل يمكن صهر الحدود في ذوب أجناسي واحد قوامه السرد كيفما كان تجليه؟ نرجئ الإجابة أو محاولة الإجابة إلى ما بعد التحليل.

تتكئ هذه المقاربة التحليلية على مقولات السرديات الصيغية ممثلة في العمل التحليلي الرائد الذي أسس له تودوروف في مقالته الشهيرة المنشورة في العدد الثامن في مجلة «تواصل» الفرنسية الصادرة سنة ١٩٦٦، واستكمله جينيت في دراسته الموسومة بـ«خطاب المحكي»(٢)، وقد قدم جينيت في هذه الدراسة مقترحا منهجيا مفهوميا وإجرائيا يكاد ينعقد إجماع على نجاعته وكفايته إذ يقوم على تفعيل ثلاث مقولات لها بصيغة المحكي وخطابه نسب صريح، وهي:

× الزمن × الصيغة × الصوت.

وهي المقولات التي نقتبل بها قصة «كان يومذاك طفلا» لكنفاني.(٣)

١- الزمن:

نقف في قصتنا القصيرة على أحداث جرت في حيز زماني محدد بساعات، بدأ بشروق الشمس (احمرار الشروق الذاهب) وقيام الحافلة (الباص) من مدينة «حيفا» إلى مدينة «عكا»، وهي تقل -كما يقول السارد- «عشرون إنسانا لم يتبادلوا خلال حياتهم كلها إلا تحية ذلك الصباح وهم ينتظرون السيارة في شارع الملك فيصل بحيفا»(٤)، وانتهى زمن القصة بإيقاف الباص من طرف الجنود اليهود ثم

قتل الركاب جميعا باستثناء الطفل الذي ترك ليشهد الجريمة «هل رأيت؟ تذكر هذا جيدا وأنت تحكي القصة».

ولأن عنصر الترتيب بين زمن القصة وزمن الخطاب من صميم ما أولاه جينيت اهتماما خاصا، وشيده على رصد المفارقات الزمنية الحاصلة في المحكي، وفي قصتنا يساوي زمن القصة زمن الخطاب، فللماضي فيه غلبة وسلطان، وإن اختلط بالحاضر، فهما يلتقيان لماما لكنه التقاء حاسم وجوهري، إذ حدث الرجوع إلى الماضي في وعي الشخصية ثم تمت المراوحة بين الزمنين الماضي والحاضر، فالتذكر يحدث في المواضع التالية: «كانت الحقول بما»، «كان العالم الصغير»، «كانت أشجار النخيل»، «كانت أسوار عكا»، «كان قرص الشمس»، «كان الباص يتسرب في أنفاس الشروق».

وهنا نرصد الفعل الارتدادي الزمني الراكن إلى فعل الذاكرة الموجوعة «كان يومذاك طفلا»، إنه ارتداد لا يجاوره إلا حاضر السرد، وينتفي معه الاستباق إلا ما كان من تهديد القائد اليهودي: «هيا هيا اركض بأقصى ما تستطيع، سوف أعد إلى العشرة ثم سأطلق عليك النار، إذا لم تكن قد ابتعدت بصورة كافية»(٥). وكما هو بين، فهذا الاستباق محتوى في ارتداد زمني مما يشف عن اتخاذ الذاكرة أفقا للكتابة بسبب عدم القدرة على دك الحواجز بينها وبين الحاضر، وأكثر من ذلك المستقبل، إنها الذاكرة القدر (كل استباق يدل على تسرع سردي يحدث نوعا من الانتظار في ذهن القارئ، ويزول الانتظار بمجرد تحقق الإعلان في وقت لاحق، وفي مدى قصير).

ولما نعرج على عنصر المدة وهو المكون الثاني في مقولة الزمن، أو ما فضل جينيت تسميته لاحقا «سرعة»، أي «سرعة المحكي تتحدد بضبط العلاقة بين مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وبين طول النص مقيسا بالسطور والصفحات»(٦).

وإن كان ثمة ما ينبغي توضيحه في هذا الموضع، فهو استحالة وجود محكي تثبت فيه العلاقة القائمة بين مدة القصة وطول الخطاب، وبتعبير أدق لا وجود لمحكي يستطيع أن يتخلى عن تعريفات المدة، إذ بإمكاننا سرد قرن من الزمن في صفحة، كما يمكننا تخصيص صفحة لسرد ما حدث في دقيقة.

ولأجل ذلك أحصى جينيت أربع حركات سردية هي: الحذف والوقفة وهما الحدان والمشهد والتلخيص، وهما الوسيطان، وقد مثلت جميعا في قصتنا القصيرة.

فقد ألفينا التلخيص أو المجمل الذي ورد في موضع واحد هو: «تتسلق السيارة الطريق إلى عكا، إلى «المنشية»، إلى «السميرية»، «المزرعة»، إلى «نهاريا»، لتنعطف شرقا وتغوص عبر عشرات من القرى، ملقية طوال الطريق راكبا هنا... »(٧)

ويمكن تفسير وجود تلخيص واحد بكون القصة القصيرة تنهض أساسا على تسقط الحدث، ورصد تحوله في زمن محدد ينطلق من بؤرة زمنية واحدة ويتمحور حولها، فيكون إجمال الزمن واختزاله في عبارة حركة أثيرة فيها.

أما حركة الحذف التي يتم بواسطتها طي الزمن إما بإضمار ما وقع فيه مع الإشارة إلى المدة الزمنية المحذوفة «مرت سنتان» وهنا يكون تصريحيا، وإما بعدم الإعلان عن وجوده كلية ويتحسسه القارئ من خلال الانحلال الطارئ على سيرورة السرد وقد وسمه جينيت» بالحذف الضمني»، وقد ورد هذا الضرب من الحذف في أقوى المقاطع، وأكثرها إرباكاً لبنية الخطاب إذ تموقع في بداية نهاية القصة حين قال القائد اليهودي للصبية التي «برزت من وراء سيارة صغيرة، وهي تلبس سروالا قصيرا وتعلق على كتفها رشاشا: هذه حصتك اليوم»(٨). وبعد فراغ مطبعي بسيط لم نلحظ مثله على امتداد الخطاب، تأتي عبارة «سقطوا في الخندق، وغرقت وجوههم وأكفهم في الوحل، وقد تكوموا هناك كتلة متراصة واحدة مختلطة اختلاطا دمويا، فيما كان خيط من الدم الأحمر يتسرب من تحت أجسادهم ويتجمع وينساب مع جدول المياه إلى الجنوب »(٩).

إن في علاقة هذا المقطع بما سبقه ما يشي بخلخلة بنيوية واضحة، إن ثمة حدثا مفتوحا، حلقة ناقصة، زمنا محذوفا سكت عنه السارد، لم يشأ البوح به، تركه لنا، أو تركنا له، أتراه يراهن على عنف متخيلنا أم يحصن فظاعة وقائعيته؟

وفي المقابل بدا السارد ممتلكا ناصية الزمن، باسطا سلطة الوصف عامدا إلى تغذية السرد وتثبيته مشهديا بالوقفة

أدى اشتغال الوصف في قصة «كنفاني» دورا في الشهادة على المكان والزمان والتاريخ والإنسان أكثر مما أوقف وتيرة السرد

الوصفية، ولئن كانت هذه الحركة تعترض مجرى السرد وتوقف وتيرته، فإنها تسهم في التنضيد لخصوصية المكان والحدث، وتؤسس لمشروعية حضور التأمل وتحله محل الوصف، فيغدو تحليلا لنشاط إدراك الشخصية المتأملة، فلم تكن لتلك الوقفات التي ترتبط بالطبيعة (الشاطئ، السماء، الأشجار، الشمس، الحقول، الأمواج...)، وبالشخصيات (الطفل، الحاجة) وثيق الروابط بالمكان (الطريق، المدن، القرى، ...).

كما نعاين ممارسة الوصف لوظائفه على النحو الذي توصل إليه جينيت الذي صرح: «للوصف بما هو مظهر وعنصر خطابي في المحكي وظيفتان حكائيتان حاضرتان في التقليد الأدبي، أولاهما تزيينية تجميلية تمثل توقفا واستراحة في المحكي، وأما الثانية فتوضيحية رمزية في الآن ذاته وقد فرضت نفسها في النوع الروائي مع بلزاك، وغايتها تبرير نفسيات الشخصيات من خلال وصف هيئاتها وألبستها ومحيطها»(١٠)، بل إن ما وصفه السارد يند عن هذه المحاصرة الوظائفية، إنه وصف مساوق للسرد، ثاو في مساربه، يكرس نوستالجيا الأشياء وحنين المكان، وفقد الوجوه والشخصيات.

وقصارى القول لقد أدى اشتغال الوصف في قصة «كنفاني» دورا في الشهادة على المكان والزمان والتاريخ والإنسان أكثر مما أوقف وتيرة السرد وأوضح سلوكات الشخصيات أو برر تصرفاتها.

المشهد: عادة ما تتجلى هذه الحركة في شكل حوار يعمل على تبطيء وتيرة الزمن، وأقوى ما طالعنا به هذا الخطاب القصصي القصير في هذا الجانب تبدى في خصيصتين: تتعلق الأولى بأحادية الحوار الماثلة في «قال أحمد: دورية، ولكن صلاح صحح: لا «إنهم يهود» وقالت الحاجة: «يا لطيف ألطف»(١١) و«هذه حصتك اليوم» و«انزلوا» و«هل رأيت؟ تذكر هذا جيدا وأنت تحكي القصة» و«إنها الحرب أيها العرب».



ويتضح ألا أحدا من هؤلاء يقيم حوارا مع الآخر، لا بين الفلسطينيين فيما بينهم، ولا بين اليهود فيما بينهم، ويعضد ما نذهب إليه ما نقتبسه من النص فيما هو موصول بالعرب، «قال رجل لآخر يجلس قربه، هذا الفتى يلعب الشبابة جيدا، إلا أن الرجل الآخر لم يجب، وأطلق بصره عبر النافذة وترك للحن أن يخضه كجرة زبدة»(١٢)، أما ما يجسد المنحى ذاته عند اليهود: «قال القائد القصير لجندي وقف إلى جانبه: هات الطفل ثم أشار إلى رجاله بأطراف أصابعه بإشارة دائرية...»(١٣)

وتبرز الخصيصة الثانية في الاقتضاب الظاهر بشكل لافت للانتباه مما يصير أمر

التواصل في حكم غير الممكن، ونستصفي من هذا أن في قلة حضور حركة المشهد تكريسا لإطباق الصمت، وأن في اقتضابه قطعا لسبل التحاور والتواصل.

× التواتر: وهو العنصر الثالث المكون لبنية الزمن في اقتراح جينيت.

أخذ كل شيء في هذه القصة شكل القص الإفرادي إذ كل ما حدث، حدث مرة واحدة وسرد مرة واحدة، وغاب التكراري والتأليفي، والتدبر في هذا الحضور الإفرادي يوقفنا على أمر له بجنس القصة آصرة وثيقة، ذلك أن رصدها لحالة واحدة يستتبع اقتضاء تضاؤل إمكان تكرار الملفوظ مع أحادية الحدث بأن يحكى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو تكرار الحدث مع أحادية الملفوظ السردي بأن يحكى مرة واحدة، ما حدث أكثر من مرة، وهنا نتساءل: ألا يكون لغياب ملفوظ قتل هؤلاء الفلسطينيين بوصفه حدثا تكراريا دلالة؟ فقد حضر الحدث وغاب الملفوظ، بل إن الحدث غاب أيضا تاركا ما يدل عليه. هل لكون المحكي قصة قصيرة صلة بذلك؟

× الصيغة: بحث جينيت مليا في الوسائط التي بها يتم تقديم المحكي وطرائق عرض المادة الحكائية أو فيما يعرف بصيغة المحكي.

ولقد وجدنا أن للوصف في هذا الخطاب حضورا طاغيا غدا معه نازعا نحو الذاتية، وأما الحوار فلم يبد إلا في شكل شذرات لم نقع فيها إلا على حضور طرف واحد في الأعم، وهو الأمر الذي أفضى إلى توظيف المسرد من الأساليب إذ نقلت إلينا أفكار الشخصيات كما في: «وهذا تماما هو السبب الذي من أجله لم يفاجئ النغم أحدا من ركاب السيارة، فقد كانوا يتوقعون أن ينبثق اللحن من كل شيء حولهم»، ونقلت أيضا أقوال الشخصيات كما في «ودندن السائق أغنية تتماشى مع اللحن...»، أما المنقول الذي تعطى به الكلمة للشخصيات، أو يتظاهر فيه السارد بترك المجال للشخصيات، فلم نعثر عليه في خطاب «كان يومذاك طفلا» إلا مقتضبا مركزا في كلمات معدودات، ومن هذا المقتضب:

«هات الطفل»، «إنها الحرب أيها العرب»، «هذه حصتكم اليوم» ، «انزلوا» ، «هيا هيا اركض بأقصى ما تستطيع، سوف أعد إلى العشرة، ثم سأطلق عليك النار...».

ثمة أسلوب خطابي آخر ظاهره سرد وباطنه حوار، وهو الخطاب المحول الذي لا يسند فيه الكلام إلى الشخصية، ويتولى السارد نقل أقوال الشخصية إلينا من ذلك ما نجده في: «وبينه وبين نفسه أخذ يعد عدا بطيئا: واحد اثنين ثلاثة»، أو في: «وقال شيخ معمم إن من يقتل يتيما سيقطع الله يديه، وأن قدرة الله على الانتقام، في هذه الحالة لا يتطرق إليها الشك.(١٤)

ولئن كنا في المسافة قد ركزنا الحديث على محكي الأقوال والوسائط التي تم بها نقل القصة إلينا، فإننا في المكون الثاني لمقولة الصيغة سنولي الاهتمام بجانب الرؤية، أو المنظور، أو ما يفضل جينيت تسميته بـ«التبئير» ، وقصد به تعيين صيغة «لضبط الخبر وتنظيمه، وينشأ من اختيار وجهة نظر محددة»(١٥) ، وقد تأتى له تصنيفه إلى ثلاثة أضرب:

محكي بتبئير في درجة الصفر او لا تبئير

محكي بتبئير خارجي

محكي بتبئير داخلي

ورغم تأكيد جينيت عدم إمكان هيمنة ضرب واحد من التبئير على محكي بكامله، وأن نقاء الأضرب غير وارد، فإننا لاحظنا أن السارد في هذه القصة يعرف ويقول أكثر مما تقول الشخصية وتعرف، إنه سارد عليم بكل شخصياته وبما تفكر فيه، وما يدور بخلدها. ولذلك فنحن بصدد تبئير في درجة الصفر.

لعل مثالا نسوقه بوسعه توضيح الصورة أكثر في أذهاننا، يقول:« تناول أحمد الشبابة قصب من السلة، اتكأ في ركن السيارة وأخذ ينفخ عتابا مجروحة لعاشق أبدي، استطاع أن يعيش في كل القرى التي تتناثر كنجوم أرضية ساكنة...».(١٦)

« وكان العالم الصغير ذاك مزيجا من:

– عمال امصتهم الميناء من كل ثقوب الجليل.

– فلاحين من قضاء حيفا صاهروا منذ زمن لا يستطيعون الوصول إليه بذاكرتهم رجالا ونساء من قضاء صفد.

– طفل واحد من أم الفرح أرسلته أمه إلى حيفا ليرى فيما إذا كان أبوه مازال حيا، وهو يعود الآن بالجواب.

– محام وكل بقضية أرض في الكابري ويتعين عليه فحصها قبل جلسة المحكمة.

– امرأة تسعى إلى خطبة فتاة لوحيدها.

ثمة أسلوب خطابي آخر ظاهره سرد وباطنه حوار، وهو الخطاب المحول الذي لا يسند فيه الكلام إلى الشخصية، ويتولى السارد نقل أقوال الشخصية إلينا

– سلال فيها طعام، وخبز مرقوق، وحمام طبخ في الطوابين.

– لعب الأطفال، وصفارات، ومكاتيب حملت إلى الموقف من غرباء إلى غرباء.

– شبابة من قصب لفتى أغلقت مدرسته قبل يوم واحد فقط.

– سائق يعرف الطريق مثلما يعرف زوجته »(١٧).

إن إمعان النظر في هذا المثال يجلو بلا ريب كبر الزاوية التي أطل منها السارد فهو لا يعرف حاضر الشخصيات فحسب، بل ماضيها أيضا وهو لا يقول ما تتفوه به فحسب بل ما تفكر فيه، وكما يقول تودوروف إنه «يرى عبر جدران المنزل مثلما يرى عبر جمجمة بطله»(١٨).

إنه يعرف الرغبات الدفينة والأفكار المختمرة، وهكذا نجده يبئر على الشخصيات مثلما يبئر على المكان في مثل قوله:« عكا أمام الشبابيك، المقبرة أولا إلى يمين الطريق مع المنعطف، ثم محطة إلى اليسار وتمضي فيما بعد، البيوت المبنية بالحجر القدسي المنفوخ، مثل الرغيف، ووراءها حدود «الحديقة العامة» تصفر فيها أشجار الكينا العالية، ومن بعيد تبدو قمم السور وأبراجه من حجر بني أطلت الأعشاب الخضراء من شقوقه، وإلى اليمين كانت بيوت جديدة، صغيرة ومزروعة مع ورد عنابي غزير تنبثق صفا وراء صف، وفي الأفق كان «تل الفخار» وقورا بقممه المسطحة وسفحه المسالم المزروع بقبور جنود لم يورثهم عنادهم إلا الموت دون أن يروا أبعد من السور».(١٩)

وعلى هذا السمت لا يني السارد يمارس سلطة تبئيرية تشي بتورط رغم الإيهام بالحياد لحظة التأزم، وهنا ينتصب سؤال المسرود له ومن ورائه القارئ المفترض: إذا كان السارد هو المبئر فلم لم يختر له موقعا له داخل القص، فيكون شخصية شاهدة، أو ضميرا متكلما، فيقدم تسويغا منهجيا بله جماليا لهيمنة كهذه؟

وهنا ينبغي أن نتوقف ونسجل أن لكل قصة ساردا يرويها، قد يكون شخصية من الشخصيات المشاركة أو ساردا خارجا عما يروى، وما نعاينه في «كان يومذاك طفلا» هو عدم إيلاء هذا البعد اهتماما، فالسارد لا يقدم لنا أسماء للشخصيات، بل يضعنا أمام حالات ومواقف، هناك فضاء تتناسل شروخه، وتتفكك وشائجه، كان يجب أن يحتوى، وهناك لحظات توتر مشحونة، وما أكثر اللحظات المتوترة في الزمن الفلسطيني التي كان ينبغي أن تستوعب وتمتص، فكانت القصة القصيرة كما يقول نجيب العوفي:« أحد أكثر الرادارات الأدبية قدرة على التقاط إيقاعات العصر وذبذباته، وتسقط أدق خوالج ولواعج النفس البشرية »(٢٠)، والقالب الأدبي المناسب الذي عدل

به هنا عن النماذج الإنسانية المغرقة في العمومية إلى ضرب من المحلية العربية وتحديدا الفلسطينية.

ولما نعطف إلى مقولة الصوت التي ضمنها جينيت العديد من العناصر مثل زمن السرد والضمير ومستويات السرد ووظائف السرد والمسرود له، يتبادر إلينا في جانب زمن السرد الذي تتم فيه دراسة زمن القصة بالنسبة لزمن سردها، ذلك أن السرد لا يكون إلا لاحقا للقصة التي يرويها، لكن هذا التصور الشائع كان قد خرق منذ زمن، وقد عدد جينيت أربعة أضرب من السرد: لاحق وسابق ومتزامن ومتضمن.

و«كان يومذاك طفلا» سرد لاحق بامتياز، نجده في «كانت أشجار النخيل» و«كانت أسوار عكا» و«كان قرص الشمس» و«كان الباص يتسرب» و«كان اللحن...».

لكن أدق ما في الخطاب وأشد وقعا وأبعد دلالة على ذلك قول إحدى الشخصيات- الضابط اليهودي-: «هل رأيت؟ تذكر هذا جيدا وأنت تحكي القصة»، وهي العبارة التي رتبت تبعة، إنه ليس فعل ذاكرة لم تثقب فحسب، بل إنه ختم يسورها فيحجب عنها كل استشراف أو تنبؤ. والمتأمل في هذا الخطاب القصصي يدرك بلا ريب أن اختيار السارد ضمير «الهو» لم يكن اعتباطيا ولا عابرا، وكما يقول جينيت، إنه «اختيار بين وضعين سرديين وليس بين صيغتين نحويتين (صرفيتين): سارد غائب عن القصة التي يرويها، وبالتالي فهو يباين سرده حكائيا، ويقابل في آن، ساردا يحضر في القصة التي يرويها فهو يماثلها حكائيا»(٢١).

وهنا يحرج الدارس الذي ينتوي انتهاك خطابية المحكي لاكتناه دلالته حين يرتسم السؤال ملحاحا: هل استطاع السارد وهو يتباين حكائيا مع قصته أن يغالب ذاتيته ويلتزم حياده؟ وهل بوسعنا التفرس في ملامح هذا السارد وهو يحاول عبثا إيهامنا برصد بارد للأحداث والأشياء بفعل تموقعه خارج دائرتها؟ إنه برصده هذا يثير فينا مرارة الدهشة لما انطوى عليه الحدث من فظاعة، وحمية الحقد الذي تسرب إلينا من الإيهام بالواقع، وهو إذ يفعل ذلك فإنه ييسر علينا مهمة تحديد الوظائف التي يضطلع بها وهو يمارس فعله الحكائي.

واتكاء على أن أصل القصة ليس فنا، إذ كل الفن في طريقة سردها، فإن من أوكد الوظائف التي ينهض بها السارد هي الوظيفة السردية ذلك أنه يتدخل وفق الصيغة التي يختار بشكل مباشر أو غير مباشر، وقد ألفينا السارد يتوارى هنا من هول ما يروي، أيدثره «بالهو» و«الهم»، أم يتواطؤ معنا من طرف خفي بإعلانه منذ البدء «كان يومذاك طفلا»؟

يمكننا أن نجري على الخطاب القصصي القصير ما نجريه على الخطاب الروائي على ما بينهما من اختلاف أجناسي

وهذا يحيل إلى الوظيفة الثانية من الوظائف التي اقترحها جينيت وهي وظيفة التوجيه أو المراقبة التي يعمد فيها السارد إلى تنظيم المحكي داخليا عن طريق الإشارات الشارحة، وما أمكنت ملاحظته هو حضور هذه الوظيفة بشكل مميز، فالسارد لم يكتف بإدراج الإشارات الشارحة وتسقط اللحظات الحاسمة، بل مضى إلى تمديد ما ينبغي أن يختزل، وبسط ما يجب تكثيفه.

إنه بهذا يركب مركبا صعب المرتقى، فالقصة القصيرة بما هي جنس أدبي يعتمد التكثيف يجب كما يقول اخنباوم: «أن تنطلق بقوة مثل صاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة وبكل قواه الهدف المنشود»(٢٢).

إن الشك لا يتسرب إلينا في إصابة الهدف وبقوة، وإنما فيما توسل به للإصابة وهنا مكمن الخصوصية، وقد أوغل السارد في الوصف إيغالا يمنحنا إحساسا زائفا بالارتياح، وأمعن في اقتصاد السرد بشكل يشي بتهربه ونفوره، حتى إننا لنراه يمتنع عن التصريح بالحدث الأهم، فقد حذفه ممارسا بذلك سلطة سردية فيها جور وتعسف على مسرود له يتوق إلى المعايشة عبر دوال الحضور لا الغياب (حذف واقعة قتل المرأة اليهودية لخمسة عشر فلسطينيا بريئا دفعة واحدة).

وفي هذا ما يضئل من فاعلية الوظيفة التواصلية التي يقيمها السارد مع المسرود له، وهي وظيفة ترتب على السارد إقامة حوار حقيقي أو متخيل مع مسرود حاضر أو غائب أو مفترض، وقد قام الحوار هنا لكنه ظل منقوصا من أحد مقوماته وهي المشاركة، فقد بدا السارد مولعا بالتفاصيل التي يتلقاها المسرود له دون أن يملك القدرة على الحكم أو الإدلاء برأي، وكل ما تلقاه وصله عبر سارد لم يهتم بإعلامه عن مصدر معلوماته، بقدر ما عني بدرجة دقة ذكريات الآخرين، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يمارس وظيفة الشهادة على حدث باينه حكائيا، ومارس عليه سلطته المطلقة، وهنا تتوضح علاقة السارد بالعالم الذي يوجد فيه، وهي علاقة تتكرس -كما يرى جينيت- في الوظيفة الإيديولوجية التي يقوم بها، وهي تحمل إما أحكاما على المجتمع أو تعليقات مسموحا بها، ولم يصدر السارد أحكاما على المجتمع، ولم يعلق بالشكل الذي يؤهله لأن ينهض بهذه الوظيفة، إذ ليس بوسع القصة التي، وإن كانت وريثة سر الرواية، أن تضطلع بمهمة كهذه.

وغاية ما توصلنا إليه من مقاربتنا هذه أنه يمكننا أن نجري على الخطاب القصصي القصير ما نجريه على الخطاب الروائي على ما بينهما من اختلاف أجناسي، لكنه ليس بوسعنا تحميله ما لا تحتمل، فما عايناه من توظيف لآليات السرد، وما وقفنا عليه من اشتغال يجعلنا نفكر فيما يمكن أن يكون أكثر ملاءمة في التعامل مع هذا الجنس السردي، أو يبرز خصوصية خطابيته بشكل أكثر نصاعة ووضوحا.

*أكاديمية من الجزائر

الهوامش:

١- Groupe d'Entrevernes، Analyse sémiotique des textes، Editions Toubkal، Casablanca، Maroc، ١٩٨، p١٤،٧.

٢- Gérard Genette، Discours du récit، in FiguresIII، Editions du Seuil، Paris، ١٩٧٢.

٣- غسان كنفاني ، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني ، القصص القصيرة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣.

٤- المصدر نفسه، ص ٨٧٠.

٥- المصدر نفسه، ٨٧٦.

٦- G.Genette، Discours du récit، P ١٤٠.

٧- المصدر نفسه، ص ٨٧١

٨- م، ن. ص٨٧٦.

٩- م، ن. ص، ن.

١٠- G.Genette، Frontières du récit، in communications ٨، Editions du Seuil، coll Points، ١٩٨١، p١٦٦.

١١- م، ن. ص، ٨٧٥.

١٢- م، ن. ص ٨٧١.

١٣- م، ن. ص٨٧٥.

١٤- م، ن. ص ٨٧٢.

١٥- G.Genette، Discours du récit، P ٢٠٢.

١٦- م، ن ص٨٦٩.

١٨- Tzevtan Todorov، Les catégories du récit littéraire، in communication coll، points، Edition du Seuil، Paris، ١٩٨١، P ١٤٧.

١٩- المصدر نفسه، ص ٨٧١-٨٧٢.

٢٠ - نجيب العوفي: ظواهر نصية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص ١١٥.

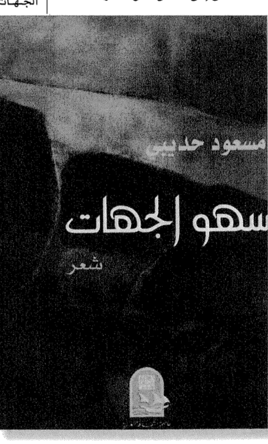
٢١- G.Genette، Discours du récit، p٢٦٢.

٢٢- بوريس انجاوم: نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ص ١١٢.

تنصيص التواصل وشعرية المحبة في ديوان «سهو الجهات»* لمسعود حديبي

عبد الحفيظ بن جلولي *

ترتاح الكتابة الشعرية الجزائرية في بعض النصوص إلى مآلات حسّاسة لا يكشف عنها إلا الاستئناس إلى النص، لأن المفردة مقتدّة من عمق معايشة الشاعر لحركيته المصاحبة للواقع، وهو ما يمنحه فرصة الرصد والترصد التي تميز لغة الإبداع الماكرة، والشاعر أولا صديق ذاته، فـ «الإنسان الشاعر هو الإنسان المتحد مع ذاته والذي يواجه الأشياء ببراءة وبنبرة تفيض عشقا، تجعل من الشعر في النهاية المسكن الوحيد للإنسان.»١ ومن هذه الزاوية أجد المجموعة الشعرية «سهو الجهات»، انعطفت بعمق نحو موضوعة المحبة، « فالشعر يأسر بلغته، ويدفع إلى المغامرة، لذا فان ما يربطنا به هو نفس ما يربطنا بالحب الكلي والاسمي،...»٢



ان العنوان ابتداء يحيل على الذات، بدلالة الإشاحة، فعندما تتنكر للشاعر الجهات، يرتجع بداهة إلى ذاته، وتبئير الذات من جماليات المنجز الشعري على العموم، «فأول واجب على الشاعر هو أن يعرف ذاته، أن يبحث عن روحه ويعرف ماهيتها؛ وطرق الكشف عنها . فيما يرى رمبو . هي الحب والألم والجنون.»٣

الإحالة على الذات تحرر طاقة إنتاج رمزي لمعرفية المقول الشفاف، حيث تغدو المفردة الشعرية هي الشاعر ذاته في حركة كينونته نحو الجمال وكل شعورات كونه الشعري الدافق بالصداقات والعلاقات.

ان نص المحبة الذي عليه قوام ديوان «سهو الجهات»، ينخلق من الحقل الدلالي للمحبة ولواحقه، حيث تكررت مفردة الحب في المجموعة حوالي ثمان وعشرين مرة، وبما ان السبب في تبئير المحبة هو «سهو الجهات»، فلقد تكرر لفظ الجهة حوالي سبع وعشرين مرة.

العنوان: أفق الفهم ودلالة الارتجاع:

يتأسس العنوان كنص موازٍ باعتباره المدخل إلى المتن، وفي اتونه تندمج الكثير من المعالم النصية، لذلك الوقوف عند هذه العتبة يستدعي الإمعان في النظر والتثبت من تركيب المعنى وترتيب اللفظ، حيث اعتبره جيرار جينيت من المؤشرات التي «تحيط بالنص وتمدده سواء على مستوى التلقي أو خلق حوار نقدي أو غير ذلك..»٤

تأمّل العنوان «سهو الجهات»، يوحي في تلقيه

البصري ابتداء بسؤال الذات، الذي يطرق الذهن من خلال مفردة «سهو»، وعليه فهو دلاليا ينقسم إلى حقلين دلاليين، حقل «السهو»، وهو فعل يتعلق بالذات، فالشاعر أخفى الذات وأبان شيئا من آثارها، ثم هناك الجهات، التي تمثل الحقل الدلالي للمكان، والصدمة التي يثيرها العنوان تنحصر في الانتظار الذي تفرضه مفردة السهو، حيث استتباع المعنى يخالف أفق توقع القارئ المتعلق بالذات إلى موضوع يتعلق بالمكان، ودلالته مفردة الجهات، هذا التصدع في التلقي والخرق لأفق التوقع يحتمل إمكانية وجود قصدية شعرية في البحث عن المضمر في تركيبة العنوان: الفعل/الجهة، حيث نقول عن الجهة مجازا أنها تسهو، لكن حقيقة السهو إنما هي من خصوصيات الإنسان، ومنه فان المضمر في التركيب هو موضوعة الذات، ومرجع أفق الفهم، . حيث «بالإفادة من وظائف اللغة لجاكوبسون يتبين أن للعنوان وظائف متعددة: كالوظيفة المرجعية(المرجع)، والوظيفة الافهامية(المرسل إليه)..»٥ . يعود على ارتجاع الذات إلى ذاتها حين تسهو الجهات، وهو جوهر نص المحبة.

النص المحبة/تقاطع العلاقات:

إن الكون الذي يبنيه الشاعر لذاته لا يمكن أن يجري عليه التحديد، وإلا فرغ من كل معنى للدهشة الصادمة، إذ ما بين لحظة المخاض بالمزاحمة المقولية، ولحظة إعلان البيان الشعري، تترسخ معالم الانتماء الإبداعي والمتمثلة حسب الناقدة مارينا وارنر في المتخيل، حيث تقول «يمكن للمرء . حسب اعتقادي . أن ينتمي إلى ما هو متخيل، وهذا ما سيؤدي لاحقا إلى إبعاده عن موقع محدد بعينه. وربما تكون تجربة مفيدة للذين يكتبون..»٦ ومن هذه

إن الكون الذي يبنيه الشاعر لذاته لا يمكن أن يجري عليه التحديد، وإلا فرغ من كل معنى للدهشة الصادمة

الزاوية يتاح له ما لا يتاح لغيره من قول ما لا يقال واقتحام المناطق المستحيلة العصية على العقلنة.

فعندما يقول الشاعر:

«لو أنا جرّيت الجنون ـــ حالة المقابل /عقل

لكنت طليقا»/ص٣٨ ـــ حالة المقابل / سجينا

الجملتان الشعريتان مرتبطتان بالشرط الأساس لعملية الإبداع المتمثل في الحرية، فالجنون حالة تتجاوز الممنوع وتتماهى مع العفوي، لهذا فالحالة التي تسبق كلتا «الجنون والاطلاق» كعنصرين متاخمين للذات المبدعة، هي حالة العقل والسجن، ومن هذا الافراز التأسيسي لعملية الإبداع يتجاوز الشاعر ذاته المتوحدة في التجربة ليحقق المعادلة الصعبة في عملية الإبداع، إذ غالبا ما يثار سؤال الجمع بين فردية التجربة الشعرية واجتماعية التواصل الاجتماعي لدى الشاعر، ولا غرو أن يكون المجتمع الأول للشاعر هم قرّاؤه، لهذا فالشاعر يقض مضجعه هاجس التجاوب مع مفردات عالمه الشعري ومن ضمنها المتلقي، فهويته أدرجت في دائرة المقول، وهو ما عبّر عنه الشاعر بـ:

«ويرفع عنّي القلم..»/ص٣٨ ـــ مخطط الرغبة

تشير الجملة الشعرية إلى الرغبة الشديدة في التعبير، لكن لا تريد الشعرية في «سهو الجهات» أن تهوّم المفهوم وتكتفي بدلالات الذاتية المؤطرة معرفيا لصنعة الشعر، ولكنها تمأسس للرغبة بفضاء الإنسان الذي يكفيها منه التجاوب، وما خلا ذلك فهو من المعوقات للذات الشاعرة المرتاحة إلى بساطة كونها الشعري، وهو ما يعبّر عنه الشاعر بـ:

..... لي عطفهمـ مخطط التجاوب

وقلاع العقل لهم ـــ مخطط إعاقة

والحكمة ـــ مخطط إعاقة

لأنهم مؤمنون

والقصور التي شيّدوا في الضواحي ـ مخطط إعاقة

لهم.... وحدهم

اقصد السجون»/ص٣٨

إن مخطط الإعاقة يرمز له الشاعر بالسجن، الذي يقيّد الحركة كفضاء مغلق، وعوامل التقييد يوجزها الشاعر في: العقل، الحكمة والقصور.

ويكفي مخطط التجاوب عمقا انه أعاد لفردية التجربة الذاتية لحمتها الاجتماعية، وهذه رؤيا جديرة بالنظر لأنّها مخالفة لكثير من حداثية التجربة الشعرية الغارقة في الذات، ولا ينحصر التجاوب في القراءة بمفهومها العضوي وحسب، بل يتعداه إلى العلاقة الإنسانية، التي تبحث عن الشراكة:

«لو أنا ما كنت أنا ـــ ذات

لرسمت لأمّي وجها آخر لا يشبه اله ـــ آخر

أو شجرة..

تطعم كل طيور الجهات

ولا تنحني سوى للصلاة أو ساقية

يرتوي منها العطاش

فقط....

لوجه الله»/ص٣٩

يتحد المعنى في المقطع الشعري وفق متوالية الذات/الآخر، التي تعطي لمفهوم التجاوب بعده الإنساني والشراكي، فالذات تتعرّف بضمير المتكلم المنفصل «أنا»، أما الآخر فهو «الأم، الشجرة والساقية»، ومجاله الآخر يتشعرن بمشهدية ايجابية، والملاحظ أن مشهدية الآخر نابعة من الذات، بدلالة الفعل «رسمت» الذي يعود فيه الخطاب على الذات، ومن هذه الأيلولة يحتمل أن تكون الأم معادلا موضوعيا للقصيدة، وكذلك الشجرة والساقية، بدلالة القيمية التي تتخلق في عرض هذه الفضاءات:

الأم ــــ العطف

الشجرة ــــ الإطعام

الساقية ــــ الإرواء

وإذا أمكن الاحتمال انطلاقا من القرائن النصّية السابقة، بأن العناصر الثلاثة هي معادلات دلالية للقصيدة كمنتوج ذاتي، فدلالاتها العميقة أنها تجمع الآخر الإنساني (الأم) والآخر الطبيعي (الشجرة) والآخر الكوني(الساقية) المشمول بشراكة الماء، على اعتبار أن «الناس شركاء في ثلاث..»، وانتظامها في الترميز للقصيدة، يعني تصوّرها ذهنيا كعناصر منتظمة في الذات، وبالتالي فان الذات تأوي هذا التنوع القادر على مد جسور المحبة عبر علائق العطف والإطعام والإرواء، والتي هي معادلات لكل ما يمنحه الشعر من إمتاع وتطهير وتعليم، فـ «مهمة الشعر هي التطهير – وهو ذات المصطلح الذي استعمله ارسططاليس...»٧

تتأسس البنية العامة التي تحكم نظام المقول في الديوان تبعا لعنصر البحث، الذي يتلاءم ومفهوم التواصل مع حيثيات بعينها

و«الشعر يقدم لنا الحقيقة كما يقول أصحاب مبدأ الواقعية»٨، «ويمكن أن يقال مع من يقدّرون هذه المهمة للشعر أن الشعر ينقل لنا نوعا من المعرفة..»٩

الاستدعاء/تفاصيل المحبة:

تتأسس البنية العامة التي تحكم نظام المقول في الديوان تبعا لعنصر البحث، الذي يتلاءم ومفهوم التواصل مع حيثيات بعينها، تدفع الذات إلى ممارسة اللعب مع الكلمات، وقصيدة «عام جديد وبعد» توفر الحد الأدنى من حركة الشاعر في خضم علاقات السهو المعلنة من قبل الموضوع، لانجاز اللحظة التي تنتصر فيها الذات باكتمال ارتداد النص إلى الواقع، فهو يخرج مفعما بالمحبة من علاقة التضاد بين الذات والجهة، أي من التقارب الذي تمارسه الذات والتبعيد الذي تمارسه الجهة مهما كانت طبيعتها، وتجدر الإشارة إلى أن إطار البنية يتحدد بالزمن:

«عام جديد ــــــ تحديد زمني

وأنا المسافر في الهوى»/ص٩٤ ــــ استمرار العلاقة

إن التحديد الزمني الذي تستمر فيه العلاقة، إنما تحكمه اللاجدوى الناتجة عن مفهوم «سهو الجهات» كمرتب شعري مدمج في العلاقة المحاطة بعناية التواصل عن طريق البحث:

«ابحث في البلاد عن البلاد»/ص٩٤

هذه اللاجدوى المحايثة للبلاد كجهة ذات طبيعة مكانية في مواجهة الذات الشاعرة، يقابلها البحث، كآلية للإيجاد، وهو ما يعطي للتبعيد الذي تمارسه الجهة مهما اختلفت طبيعتها مفهومه العضوي، واختلاف طبيعة الجهة يمكن أن نحصّله من الجملة الشعرية السابقة، إذ:

«ابحث في البلاد..» يمثل التحديد المكاني، والإضافة التأكيدية «..عن البلاد» قد تحتمل الإيحاء إلى مشتملات الجهة من عناصر الحركة، وعملية البحث ذات طبيعة خاصة لتميز مصدرها:

«وما تزال القصائد تحرث في الخيال الباهت والرماد»/ص٩٤

إن عملية البحث تترافق مع عملية إنتاج المقول، وهو ما يعني شعرية التواصل من جهة، ومن جهة أخرى مواجهة السهو بالنص، ويستمر الشاعر في تعميق مفهوم السّهو من خلال الخيال المنتج للقصيدة بوصفه «باهت» كنتاج لواقع سلبي دلّت عليه مفردة «الرّماد».

إن عملية الإنتاج المقتدّة من البهات في ظل واقع مُرمّد. مواجهة الجفاء بالنصية على العموم والشعرية على الخصوص. لكفيلة بأن تكون إشارة واضحة الدلالة على حالة المحبة المتلبّسة ذات الشاعر وبالتالي نصّه.

ولا تقف الإنتاجية عند ذلك بل تروح تستدعي حالات للمحبة من مرجعيتها التاريخية الدالة:

«عام جديد....

ولم يعد من خلف هذا البحر

طارق

ولا زياد

عام جديد من الغزل الجميل

«وما بانت سعاد»/ص٩٥

المقطع الشعري في جملته إحالة لافتة لمعنى المحبة التواصلي المنتج لمحفل التغيير، فحقل الدلالة «طارق/ زياد» يحيل ذهنيا على طارق بن زياد، ويرتّب دلاليا برنامج الفتح، على اعتبار أن طارق بن زياد فتح الأندلس، وبالمقابل فان حقل الدلالة «بانت سعاد» يحيل مباشرة على برنامج المحبة، محبة الرسول عليه السلام، من خلال قصيدة كعب بن زهير، والملاحظ أن البرنامجين مسبوقان بأداتي نفي «لم وما»، وهو ما يبني مستويين للفهم، مستوى القيم الايجابية(الفتح والمحبة)، ومستوى النفي لهما، فالقيم الايجابية تؤول إلى الذات، على اعتبار أن المسافة الزمنية «عام جديد» لم تكن خالية من انجاز، وبالتالي تتلبس انجاز اللحظة المرجعية المتمثلة في الفتح أي ارتياد الآفاق، ونصيا يمكن تأويلها على أساس الرؤيا التي يقدمها الشاعر للجهة مهما اختلفت طبيعتها، وبذلك تؤول إلى المحبة.

يتمثل انجاز اللحظة المرجعية أيضا في المحبة أي التقارب، وهو المتاح المباشر المرتب نصيا.

أما على صعيد مستوى النفي، فيمكن أن يحتمل الجهة المناوئة لبرنامج التقارب، على أساس عدم الاستبيان الملموس لنتائج التقارب، وكأن التبعيد يتجاهل كل بادرة للتقريب، ومن خلال ذلك جاء النفي لمنجز اللحظة المرجعية بكل زخمه التاريخي، حيث تحاول الذات الشاعرة تمثله بينما تتجاهله «الجهة» إذا لم تكن تجهله أصلا، وعلى جدليتي التواصل والقطيعة تبني موضوعة المحبة التي تتفرّد في توليد نصها.

إثبات المحبة/ مرجعية التأسيس:

تعود المجموعة إلى استذكار مسار المحبة بأيلولتها الدالة إلى اشد عناصر المحبة تأثيرا في مسار النص التاريخي، حيث تتكئ على المرجعية لبناء شفافية خاصة ودالة مع النص والمتلقي، وبذلك قامت القصيدة «على مبررات جمالية لا تنظيرية»١٠.

فنص «ليتني ما رأيت»، يشتغل على هذا السريان اللفظي الخفيف المتاخم لمعلوم قراءاتي، يلهم بمنطوقه انفتاحات دلالية ترتّب انساقا نصّية، على اعتبار أن النص «في حد ذاته يتحدث عن شيء ما»١١، وانطلاقا من هذا المفهوم فان النص المذكور يتحدّد على انه سفر إلى مدارج العشق:

«ليتني ما رأيت

اتعبني سرك يا ليلى»/ص١١٧

فليلى تأخذ مستويين على صعيد « المعنى والرنين (الدلالي) الذي يفلح القارئ في سماعه»١٢، مستوى يمثل تاريخ العشق بكل حمولاته الفلسفية والصوفية والوجدانية، ومستوى المحبّة على الإطلاق، وهو ما لا يجيد الشاعر استحضاره إلا عبر اللالغة:

«احرقت بين يديه ذاكرتي

وقطعت لساني»/ص١١٧

تعود المجموعة إلى استذكار مسار المحبة بأيلولتها الدالة إلى اشد عناصر المحبة تأثيراً في مسار النص التاريخي

هذا الانفتاح على فضاء اللاقول، الذي تغذيه الذاكرة، يمتح من العلاقة التواصلية والمعرفية مع موضوعة المحبة:

«ونسيتِ ما اقترفت شفتاك»/ص١١٧

ويستمر النص بحثا عن المعنى، فيؤول إلى استلزامات شعرية اشد تواطؤا مع الحالة المفارقة للعادي، حيث انفتاحات السكر، وهو معنى صوفي، يدخل من خلاله الصوفي فضاءات الوله المحاطة برواء الخطف، فيتهيّب تخرّقات الحجب وكشوفات العشق:

«رأيت

وليتني ما رأيت»/ص١١٨

فانفتاحات الرؤيا تستند إلى السرّ المتمثل نصيا في جمال الوردة:

«..أن جمال الوردة لا يعمر يا ليلى طويلا»/ص١١٨

ولعل المحتمل الممكن في معنى جمال الوردة يؤول إلى المرأة بدلالة المقطع الشعري:

«ليتني ما رأيت

أن بقايا امرأة

ستكون على جداري لوحة اتاملها..»/ ص١٢٠

ولعلنا نثبت ابتداء أن المعنى:

«بقايا امرأة» ــ يحيل إلى حضور الموضوع

«جداري» ــ يحيل إلى حضور الذات

والرابط بين الحضورين هو الهوى:

«وأفسّر الألوان/صباحا/ومساء/على أنها الطريق إلى هواي»/ص١٢٠

المستفاد من الحضور بمفهوم

المخالفة هو غياب المحبة المرموز له بـ «بقايا امرأة»، الذي هو غياب للكينونة بالمفهوم الهايدغيري أي «الدازاين» أو الوجود في العالم، إلا أنها كينونة ذات طبيعة خاصة لاندراجها ضمن مفاهيمية السر المتاح في شطح المتصوف، حيث «الشطح لفظة مأخوذة من الحركة، لكنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبّروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها»١٣، وهو ما ينتج المعنى الأشد التصاقا بالذات في تميزها المكثف بالتواصل في فضاءات القطيعة، وهو نوع من معاناة الصوفي في رحيله المليء بالظمأ صوب الضفاف الإلهية.

وليثبت المعنى في علاقته بالذات يعمد إلى ثنائية النفي والإثبات، حيث ينفي المعنى في ثلاث عناصر:

«لا معنى للبحر/لا معنى للشعر/لا معنى..........معناي»/ص١٢١

ويحصر الإثبات في معنى واحد، هو ليلى:

«لكن الله انبت أنثى /اسمها ليلاي»/ ص١٢١

البحر من خلال بعض نصوص المجموعة، يصبح معادلا موضوعيا للنص، وبالتالي يتوافق مع الشعر في أيلولتهما إلى الذات، التي تفقد هي الأخرى معناها، ولا يتثبّت هذا الأخير إلا بحضور معنى ليلى، وليلى هي الرمز الدال على العشق والمحبة، فينبثق من هذه المعادلة معنى المحبة الذي يتفرع عنه معنى الذات في انجازها المعرفي الشفاف، المعرّف في دوائر الشعرية المتاحة في أعمق مفردات التصوف دلالة والمتمثلة في التجلي:

«لو..لا..ها/ما كان الشعر شذاها/ ولا أنا.../عند التجلّي كنت أناي»/ ص١٢١.

مفاتيح المقول/سؤال الابتهاج:

«في ضواحي القصيدة» هي النص الذي يتشرّع على البقايا المتسوّرة درع الوجود الذاتي، حيث يسافر الشاعر في متاهات المعيش، معدّدا حضوره في ما يسمّيه بـ:

«سهو الأمكنة»/ص١٢٨

مقدّما عناصره على سبيل المثال:

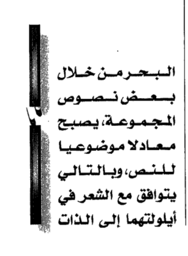
«شراب المدن العتيقة»، «النساء الواقفات في منتصف الهوى»/ ص١٢٨

ثم يعرّج على الوجود الذاتي في دائرة تخالف الحضور المعيش، حيث القصيدة:

«هي جرعتي الأخيرة»، «آخر ما تبقى»/ص١٢٨

والذي ينتقل بالذات من مجرّد حضور معيش إلى مستوى وجودي بمفهوم هايدغيري، هو خروج القصيدة عن المألوف متلبسة طبيعة خاصة:

«هي لحظة ..../للتوجس والخروج من الأشياء الممكنة»/ص١٢٨



ولتبيان هذه العلاقة تشعرن القصيدة مخططا للانوجاد في فواصل المقول، يتحدّد وفقا لرؤيا العقل الشعري الباهر:

«هي القصيدة هكذا ــــ حضور موضوعي.

تقولنا ــــ حضور الذات/ مقول ذو طبيعة خاصة.

نغيب في حضورها عن وعينا»/ص١٢٩ ـ غياب الذات.

الملاحظ في المخطط أسبقية القصيدة على الذات، وهو ما يمكن تفسيره إبداعيا بحضور العالم الخارجي الذي هو مادة الإبداع في أعماق الذات الوجدانية والذهنية والعقلية، مهيئا للتفاعل عند ملامسته لمستوى جهوزية الاندفاع المقولي لدى الشاعر، المثارة حسب اللحظة الحاسمة التي يمارس فيها الوعي لعبته الغائبة، في ظل انزياحات اللاوعي الكاشفة، فيُنجز المقول ذو الطبيعة الخاصة، لذلك عرف

الشاعر القصيدة على أنها:

«لحظة.......»

ورغم أن هذا الارتجاع إلى الذات هو بكل المقاييس موضوع محبة، كما أن انجاز الشعرية في دوائر الأفق المفتوح على الآخر، كفيل وحده بان يعرّف ذلك، إلا أن الشاعر راح يعزز موضوعة المحبة التي أنتجت نصه، فسمى التوهان عند ضواحي القصيدة:

«صلاة عند مقام المحبة»/ص١٣١

والدلالة الصوفية شديدة الانبثاق عند مفردة «مقام»، الذي يفصح عن مفهوم السمو من جهة، ومن جهة أخرى يعكس مستوى الأسرار التجلياتية، التي تعطي للقصيدة معناها التوادي بمعنى المحبة، أي الفناء في المعنى المنزاح من أغوار حميمة وشديدة القرب من الذات، وهو ما يُلزم الاقتراب منها خصوصيات للتفكيك، حيث الانوجاد عند مستوى مقول الشعر، هو خروج عن التحديد إلى اللاتحديد، وهو ما سمّاه الشاعر بـ:

الغموض/الذي له وحده ينتمي/ معشر الشعراء»/ص١٣١

وقول الشعر هو نوع من التجلي:

«ولا أنا..../عند التجلي كنت أناي»/ ص١٢١

ومن تركيب المقام والغموض والتجلي يتأسس المستوى الصوفي للقصيدة، ويتجلى المفهوم الوجدي المتخم بالمحبة.

من تركيب المقام والغموض والتجلي يتأسس المستوى الصوفي للقصيدة، ويتجلى المفهوم الوجدي المتخم بالمحبة

عود على بدء:

إن القصيدة تبني إنشادها المتوائم مع هدوء الكلمات، حيث الجملة الشعرية تبعث في الذهن صورها المسترسلة لانجاز لحظة ما، تدفعها القصيدة عبر مشاهد متتابعة، تغري أفق تلقي القارئ بالتقاط لحظة ما فاعلة على مستوى الفكروية الشعرية النهائية، وبما أن الشعر لا نهائي، فانه يفتح في الأفق النهائي أفقا لعبيا آخر خفيفا يرمي بظلاله على فضاءات أخرى لا تستر ولا تفضح فقط تقول، وهو ما تبينه بوضوح قصيدة «عام جديد وبعد» حيث يشرق الشاعر لحظة غياب من انطوائيات الأعوام، ليشكل لوحة للمقول لا تستند على أي جاهز أو عابر، بل تبحث عن شبكة التواصل الزمنية في سدول انتصارات قد تتحقق على منوال شعرية المحبة، إذ «هناك متعة في الطاقة البسيطة للحياة حيث يوجد الشاعر لكي يحدثنا عنها ويبقى يفعل هذا على الدوام»١٤ كما يقول الشاعر الفرنسي جاك دارّاس.

*كاتب من الجزائر

الهوامش:

×. ديوان شعر، مسعود حديبي، صادر عن وزارة الثقافة، ٢٠٠٧.

١. السياق والنص الشعري، علي آيت اوشان، مطبعة النجاح الجديدة/المغرب،ط/١، ٢٠٠٠، ص١٣٤.

٢. م ن/ص١٣٤.

٣. فن الشعر، ، ص٦٠.

٤. السياق والنص الشعري، م س، ص١٤٠.

٥. م ن، ص١٤١.

٦. جدل العقل، ، ريتشارد كيرني، تر/الياس فركوح وحنان شرايخة، المركز الثقافي العربي/المغرب، لبنان، ص ٩٣.

٧. فن الشعر ، د.إحسان عباس، دار صادر/بيروت، دار الشروق/عمان،ط١، ١٩٩٦، ص١٣٥.

٨. م ن، ص١٣٦.

٩. م ن، ص١٣٦.

١٠. ضد الذاكرة، محمد العباس، المركز الثقافي العربي/المغرب، لبنان، ط ١، ٢٠٠٠، ص٤٥.

١١. فلسفة التأويل، هانس غيورغ غادامير، تر/محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي،ط ٢، ٢٠٠٦، ص١٩٧.

١٢. م ن، ص١٩٧.

١٣. شطحات الصوفية، د.عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ٣، ١٩٧٨، ص١١.

١٤. جدل العقل، م س، ص١٥٨.

في «تغريبة أحمد الحجري» لعبد الواحد براهم

د. فوزي الزمرلي *

إنّ توظيف التراث السرديّ يمثّل مسلكا من أهمّ المسالك التي فتحها بعض أعلام الرواية العربيّة منذ سبعينات القرن الماضي لتأصيل آثارهم الروائيّة تأصيلا يظهر خصوصيّة أشكالها وقضاياها، ويترجم عن رغبتهم في التخلّص من قيود الرواية الغربيّة التي كبّلت أسلافهم. وقد تفنّن روّاد تأصيل الرواية العربيّة في تفريع ذلك المسلك وتعميقه تعميقا أحاله إلى درب شهير من دروب التجريب الروائيّ١.



وليس من شكّ في أنّ عبد الواحد براهم وسم نصّه السرديّ الأخير بـ «تغريبة أحمد الحجري» ٢وكثّف النصوص المصاحبة الحافّة بمتنه وعقد مع قرّائه ميثاقا روائيّا ليبرز عزوفه عن الجنس الروائيّ الصافي، وانخراطه القويّ في تيّار تأصيل الرواية العربيّة. ومن هنا يتحتّم علينا ضبط العتبات التي توسّل بها ليوجّه قرّاءه إلى مقاربة ذلك النصّ السرديّ من زوايا محدّدة، وتجويد النظر في بعض وجوه تعاليه النصّيّ (Transtextualité) للوقوف على خصائصه الأجناسيّة وتبيّن مدى تمكّن مؤلّفه من تحقيق مقصديّته الأجناسيّة، وتمهيد السبيل إلى الفوز بلبّ خطابه.

× × × ×

وليس من شكّ في أنّ العنوان الرئيسيّ الذي وسم النصّ الذي نحن بصدده يشكّل أهمّ عتبة من عتباته٣، نظرا إلى نهوضه بوظيفة غرضيّة ووظيفة أجناسيّة في الآن نفسه. فذلك العنوان يدلّ على أنّ موضوع النصّ المجاور له متعلّق بتغريبة شخص حقيقيّ نصّت قائمة المراجع التي وردت في هوامش الكتاب على قسم من مؤلّفاته وعلى بعض الدراسات التي تعلّقت بحياته في الغرب٤.

وبما أنّ «التغريبة» تحيل على القسم الثاني من سيرة بني هلال الذي أبان عن اضطرارهم إلى الرحيل عن أرض المشرق للإقامة بأرض المغرب، ودلّ على الآثار الفظيعة الناجمة عن تلك الرحلة، فإنّ كشف «تغريبة أحمد الحجري» عن أسباب اضطرار صاحبها إلى الفرار من الأندلس وانفتاحها على الرحلة التي قادته إلى الإقامة بتونس في عهد الدولة الموحّديّة يوطّدان علاقة ذلك الحكي بحكي «سيرة بني هلال» المنتمية إلى التراث السرديّ العربيّ، ويحملان على الظنّ بانتمائه إلى الحكي الحقيقيّ.

وقد أظهر المتن السرديّ أنّ أحمد الحجري هو الذي تولّى سرد الأحداث باستعمال ضمير المتكلّم فأسفر ذلك عن تحديد مستوى رؤيته تحديدا أسهم في شدّ النصّ إلى الحكي الحقيقيّ بخيط آخر. وقد تدعّم ذلك الملمح بميل الراوي إلى التعويل على ذاكرته لاستحضار أطوار حياته في فترتيّ الصبا والشباب بصورة خاصّة، وكشفه عن هواجسه وعن العوامل المؤثّرة فيه في عدّة مواطن، يكفي أن نذكر منها قوله: «قضيت صيف هذا العام مريضا من مشقّة السفر الطويل وثقل الأحاسيس المتصارعة في نفسي، وفي الخريف انتعشت قليلا وأخذت أتهيّأ للانتقال إلى غرناطة حيث تنتظرني حقبة جديدة من الدراسة المتطوّرة في معاهد المدينة»٥.

وقد أفرط الراوي الظاهر في إبراز اختلاف رؤيته عن رؤية الراوي العليم في الحكي التخييلي بنقل أقوال الشخصيّات التي استمع إليها بنفسه وتحديد الأخبار التي نقلها إليه بعض معارفه وإيراد عبارات دالّة على الاحتمال والشكّ، كلّما تعلّق الأمر بجوانب لم يتحقّق من

صحّتها، مشيرا بذلك إلى اندراج حكيه في حقل الحكي الحقيقيّ الخاضع لمقولتيّ الصدق والكذب. فعندما خابت مساعي الراوي لاسترداد ما نهبه ربّان السفن من بضائع الأندلسيّين المطرودين وأموالهم، لم يعرف السبب الحقيقيّ الذي عاقه عن تحقيق مقصده، رغم أنّه توصّل إلى «استصدار خطاب بطابع الملك وختمه يأذن للحكّام على كافّة الدواوين ببلاد الفرنج ويأمرهم فيه أن يعيدوا»٦ إليه ما نُهب من الأندلس. ولهذا قال «لم نحصل على التعويض الذي طلبناه من ربّان السفن، وأظنّهم خدعوا قائد الطابع فأخفوا ما نهبوه ولم يظهروا له شيئا، أو أنّهم أغروه بالرشوة ليدّعي عدم العثور على السارقين أو على المال المسروق»٧. وقد تخلّلت كلام الراوي عدّة عبارات دالّة على أنّ رؤيته تُشاكل نمط الرؤية التي تتحكّم في رواة النصوص السرديّة المنتمية إلى الحكي الحقيقيّ٨.

وقد وردت أبواب الكتاب الأربعة موسومة بعناوين عاضدت العنوان الرئيسيّ على إظهار انتماء الحكي إلى الحكي الحقيقيّ، وأكّدت تعلّق الكتاب ببعض تجارب أحمد الحجري في الحياة٩. ذلك أنّ أحمد الحجري، مثلما يتّضح من كتابه الموسوم بـ «ناصر الدين على القوم الكافرين»١٠، نشأ بالأندلس عندما اشتدّت قبضة النصارى على المسلمين في نهاية القرن السادس عشر، ممّا حمل أفراد عائلته على تغيير أسمائهم العربيّة بأسماء إفرنجيّة والتظاهر باعتناق الديانة المسيحيّة. ولمّا ضاق ذرعا بظروف حياته بالأندلس رحل إلى المغرب واضطلع ببعض المهامّ في أروبا، ثمّ استقرّ بتونس وبها توفّي.

وإذا ما وقفنا على العناوين الفرعيّة التي تخلّلت أبواب «تغريبة أحمد الحجري» وقرأنا المتن في ضوئها لاحظنا أنّ المحتوى السرديّ لذلك الكتاب متعلّق ببعض أطوار حياة أحمد الحجري العائليّة والاجتماعيّة والعلميّة، ومنفتح على مسائل جغرافيّة وتاريخيّة. فمن تلك الفصول ما عرّف بظروف حياته بالأندلس١١، ومنها ما تعلّق برحلاته المختلفة١٢، ومنها ما انفتح على مناظراته وعلى سعيه لطلب العلم١٣، ومنها ما احتفل بالتاريخ والجغرافيا١٤.

ورغم أنّ تلك المحتويات السرديّة تشفّ عن أوجه الشبه بين «تغريبة أحمد الحجري» وكتب الرحلات القديمة، فإنّ انفتاح ذلك الكتاب على مسيرة أحمد الحجري العلميّة واحتفاله بمناظراته الكثيرة خلال رحلاته يوطّدان صلات ذلك المتن بمتون كتب الرحلة العلميّة على وجه الخصوص. تلك الكتب التي يطغى فيها حديث العلماء عن المواضيع التي طرقوها والنصوص التي استشهدوا بها والأحداث التي جرت لهم في المجالس العلميّة طغيانا على وصف البلدان التي زاروها.

وردت أبواب الكتاب الأربعة موسومة بعناوين عاضدت العنوان الرئيسيّ على إظهار انتماء الحكي إلى الحكي الحقيقيّ

ومهما تعدّدت البلدان التي أقام بها الراوي مدّة طويلة أو زارها لقضاء شأن من الشؤون، ومهما تنوّعت المسائل التي تعرّض لها، فإنّ ذلك لا يحملنا -مبدئيّا- على الطعن في الوظيفة الأجناسيّة التي اضطلع بها العنوان الرئيسيّ، ولا ينفي صلته بطبقة النصوص السرديّة التي تنتمي إليها «تغريبة بني هلال». فظروف حياة أحمد الحجري الفظيعة هي التي أجبرته على الاحتيال لمغادرة الأندلس والإقامة بمرّاكش. وقد تمكّن بفضل سعة ثقافته وحذقه ألسنة أجنبيّة من الاتّصال بالوجهاء ومناظرة اليهود والمسيحيّين والقيام بسفرات إلى أروبا. وإثر ذلك زار تونس وفضّل إنفاق بقيّة أيّام حياته في ربوعها.

ومن هنا شاكل مسار هجرته مسار هجرة بني هلال، وتجلّى سبب وسمها بـ «التغريبة». فهجرات بني هلال «مذ خرجوا من نجد إلى أن تفرّقوا في بوادي إفريقيّة وتلالها تؤلّف وحدة قائمة برأسها، على الرغم من حدوثها في فترات كثيرة يتقارب بعضها ويتباعد بعضها الآخر، لأنّها اتّخذت سبيلها في اتّجاه واحد، ناحية الغرب .. ومن ثمّ كان إطلاق التغريبة على هذه الحركات البشريّة مسايرا للواقع»١٥.

إنّ هذه الجوانب التي تجلّت لنا بفضل قراءة المتن السرديّ في ضوء قسم من عتباته تظهر اتّصاله بلون مخصوص من ألوان التراث السرديّ العربيّ، وتنمّ عن حرص عبد الواحد براهم على لفت انتباهنا إلى ذلك الجانب. غير أنّ قراءة ذلك المتن السرديّ نفسه في ضوء قسم آخر من عتباته تحملنا على الشكّ في انتمائه إلى الحكي الحقيقيّ، وتدفعنا دفعا إلى فصم انخراطنا في الميثاق الأجناسيّ الذي أعلن عنه العنوان. فأحمد الحجري شخص حقيقيّ ألّف كتابا بعنوان «رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب»، ثمّ اختصره في كتاب آخر عنوانه «ناصر الدين على القوم الكافرين». وقد ذكر محمّد رزّوق، محقّق الكتاب الثاني أنّ الكتاب الأوّل الذي ألّفه أحمد الحجري مفقود. ومعنى هذا أنّ أحمد الحجري انتقى من كتابه الأوّل الجوانب المتعلّقة بمناظرة اليهود والنصارى في عدّة بلدان وضمّنها كتابا خاصّا، ولم يؤلّف كتابا آخر بعنوان «تغريبة أحمد الحجري»، مثلما يوهم بذلك عنوان النصّ السرديّ الذي نحن بصدده.

ومن هنا يتّضح أنّ عبد الواحد براهم لم يقم بتحقيق كتاب من تأليف أحمد الحجري ونشره، وإنّما اتّخذ كتاب «ناصر الدين على القوم الكافرين» موضوعا رئيسيّا للتخييل، وتوسّع في ذلك بإفادته من مراجع مؤلّفة بعد وفاة أحمد الحجري، وأشار إلى المستوى التخييليّ في النصّ الذي ألّفه بعقد ميثاق روائيّ مع القرّاء.



ولا يجوز لنا بأيّ وجه من الوجوه إنماء ذلك النصّ السرديّ إلى «التغريبة» وإلى الرواية في الآن نفسه، نظرا إلى اختلاف ذينك النمطين السرديّين بعضهما عن بعض اختلافا جوهريّا. فالتغريبة متّصلة بالسيرة الشعبيّة المنتمية إلى الحكي الحقيقيّ المشوب بالخيال، بسبب تداولها شفويّا واختلاف محتوياتها باختلاف رواتها، فضلا عن أنّ اضطلاع أحمد الحجري نفسه برواية «تغريبته» كفيل بتمتين صلات حكيه بالحكي الحقيقيّ وتحديد مستوى رؤيته، في حين أنّ الرواية تنتمي حتما إلى الحكي التخييليّ، سواء أتقمّص المؤلّف دور راو ضمنيّ عليم أم أسند عمليّة السرد إلى إحدى الشخصيّات وأخفى الأمارات الدالّة على أنّه هو الذي تحكّم في جميع ما تضمّنه النصّ السرديّ، وعامل الشخصيّات الحقيقيّة معاملته الشخصيّات الخياليّة.

ولمّا كان الميثاق الروائيّ هو الميثاق الصريح الذي عقده عبد الواحد براهم

مع قرّائه، فإنّ ذلك يجعلنا نقدّر -من ناحية- أن الجنس الأدبيّ الرئيسيّ الذي ينتمي إليه النصّ السرديّ هو الجنس الروائيّ، ويدفعنا من ناحية أخرى إلى فحص خصائصه الأجناسيّة لتبيّن مدى نهوضه على الأركان الأساسيّة التي تنهض عليها طبقة النصوص المنتمية إلى الجنس الروائيّ. وإذا ما ثبت لدينا انتماؤه إلى الرواية، فإنّ علامات الجنس الأدبيّ التراثيّ التي هيمنت على سطحه تصبح بالضرورة مضطلعة بوظائف مصاحبة للوظائف التي اضطلعت بها العناصر الأجناسيّة الروائيّة.

ومن ثمّ يتحتّم علينا فصل شخصيّة المؤلّف عن الشخصيّة الراوية ونفي نسبة النصّ أجناسيًا إلى جميع أجناس الحكي الحقيقيّ التي أظهر اتّصاله بها، وجاز لنا الذهاب إلى أنّ المؤلّف يقبع خلف الراوي الظاهر الذي استعمل ضمير المتكلّم وأوهمنا بأنّه هو الذي تولّى رواية «تغريبته» الخاصّة.

ورغم أنّ أحمد الحجري شخصيّة حقيقيّة، فإنّ ذلك لا يكفي لقطع صلة النصّ السرديّ بالجنس الروائيّ، نظرا إلى أنّ ظهوره في عالم روائيّ يجعل جميع أدواره وأقواله من إملاء الراوي المضمر أو من اختياره، مهما كانت صلاتها بالواقع المعيش. ونتيجة لذلك ينبغي علينا إعادة النظر في نوع الرؤية المهيمنة على النصّ السرديّ، واعتبار رؤية الراوي الضمنيّ العليم هي الرؤية المتحكّمة في مستوى العمق. ومن ثمّ لا تكون الهموم والشكوك والهواجس والانطباعات التي أبان عنها أحمد الحجري ناجمة عن رؤية مصاحبة دالّة على أنّه هو الذي عاش الأحداث ثمّ تولّى روايتها، وإنّما يدلّ ذلك كلّه على أنّ الراوي الضمنيّ تحكّم في تلك الشخصيّات وعاملها معاملة الشخصيّات الخياليّة.

وإذا ما أعدنا النظر في رؤية أحمد الحجري من زاوية أخرى اتّضح لنا أنّها حالت بينه وبين الوقوف على بواطن بقيّة الشخصيّات في جلّ المواطن، مثلما أسلفنا، وحجبت عنه ما لم يشاهده بنفسه وما لم ينقله عن غيره. ولهذا أشار إلى سنده كلّما روى أقوالا تطعن في صدقه وتشكّك في رؤيته المصاحبة. من ذلك أنّه مهّد لحديثه عن مأساة الجارية فكتوريا المجلوبة من تونس بالإشارة إلى أنّ أمّه قصّت عليه أخبارها١٦، ثمّ أطلعنا على بعض الجوانب الخفيّة الدالّة على مواقف أعضاء مجلس التفتيش منها بقوله «شعر القضاة بأنّ فكتوريا تخدعهم، ولذا قرّروا إدخالها إلى غرفة التعذيب. في بداية حصّة التعذيب طلبت أن يخرجوها لتعترف، لكنّها، بعد أن خرجت أعادت أقوالها السابقة»١٧.

يتحتّم علينا فصل شخصيّة المؤلّف عن الشخصيّة الراوية ونفي نسبة النصّ أجناسيًا إلى جميع أجناس الحكي الحقيقيّ

ورغم كلّ هذا، فإنّ النصّ اشتمل على ثغرات تثير الشكّ في تلك الرؤية. ذلك أنّ أحمد الحجري أشار إلى ظروف خروجه من الأندلس صحبة صديقه عبد الرحمن وإلى فشلهما في محاولة الفرار الأولى من بلدة البريجة للالتحاق بمرّاكش، وأطلعنا في ثنايا حديثه على جوانب لا يمكن أن يحيط بها الراوي في الحكي الحقيقيّ. فقد ذكر أنّ الحرّاس لم يشكّوا فيهما، ثمّ برّر ذلك بقوله «وكان القبطان عندما علم أنّنا غائبون، وربّما هربنا إلى المسلمين، أمر أن ينظر الحرّاس في دوابنا وحوايجنا هل هي في الدار. ولّما علم بوجودها اطمأنّ وقال: لو نويا الهرب لما تركا شيئا. لا بدّ أنّ أمرا نزل بهما»١٨.

وعندما طلبت أميرة تركيّة من أحمد الحجري مساعدتها على الرجوع إلى بلادها أبان عن هاجس ابنتها «جلنار» بقوله: «نظرت ناحية جلنار أستطلع مدى علمها بمطلب أمّها. وإذا بعينيها اللوزيّتين تذبيان مهجتي برجاء صامت: كلّي لهفة لمعرفة ردّك. فأنت أملنا الأخير»١٩.

إنّ الجوانب التي أشرنا إليها تُضعف -من دون شكّ- صلة «تغريبة أحمد الحجري» بأهمّ أركان الحكي الحقيقيّ إضعافا ينفي انتماءها إلى «التغريبة» ويدعم علاقتها بالميثاق الروائيّ الذي عقده المؤلّف مع القرّاء، نظرا إلى أنّ كلّ أثر أدبيّ ينتمي بالضرورة إلى جنس، أي أنّه «يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تقبّل تقييميّ»٢٠.

غير أنّ تلك الجوانب لا تقطع صلة ذلك النصّ السرديّ بالتغريبة قطعا نهائيًا، بما أنّ انتماء أثر أدبيّ ما إلى جنس معيّن لا يمنع من انتمائه إلى جنس ثان أو إلى عدّة أجناس أخرى، إذ «يمكن للأثر نفسه -كذلك- أن يسمح بتناوله من زاوية مظاهر أجناس عديدة»٢١. ومن هنا نجد أنفسنا مجبرين على التوسّل بنظريّة الأجناس الأدبيّة لفحص علاقة «تغريبة أحمد الحجري» بالجنس الروائيّ وبأجناس التراث السرديّ العربيّ التي لوّنته، وضبط خصائصه الأجناسيّة.

وليس من شكّ في أنّ كتاب «ناصر الدين على القوم الكافرين» الذي ورد ذكره في هوامش «تغريبة أحمد الحجري» يشي بقيام ذلك المتن السرديّ على علاقة لحوق نصيّ ضمنيّة به. وبما أنّ مؤلّف ذلك الكتاب التراثيّ قد اختصر فيه كتابا سابقا بعنوان «رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب»، فإنّ الرحلة العلميّة التي ميّزت الكتاب السابق قد لوّنت قسما هامّا من ملامح النصّ اللاّحق الذي اعتمده عبد الواحد براهم بصورة رئيسيّة لتأليف «تغريبة أحمد الحجري».

وقد دلّت الهوامش على أنّ المؤلّف اعتمد مراجع متنوّعة، منها ما تعلّق بزيارة الحجري إلى فرنسا ومنها ما وقف على علاقاته بالعلماء ومنها ما اهتمّ بجغرافيّة البلدان التي زارها وتاريخها، كما اعتمد مراجع متعلّقة بالموريسكيّين. وقد دعمت العناوين الفرعيّة علاقة المتن السرديّ المجاور لها بنصوص تراثيّة تنتمي إلى أجناس أدبيّة مختلفة٢٢، فضلا عن استيعاب ذلك المتن السرديّ لمتناصّات عديدة من كتب الديانات السماويّة، وأشعار قديمة ورسائل ومراجع دينيّة ورواية إسبانيّة وفتاوى عدد من الفقهاء على وجه الخصوص.

إنّ علاقة اللّحوق النصيّ الرابطة بين «تغريبة أحمد الحجري» و«ناصر الدين على القوم الكافرين» تثبت أنّ عبد الواحد براهم أجرى جملة من المناقلات على ذلك النصّ التراثيّ لتوليد نصّ سرديّ منتم إلى الحكي التخييليّ. وبما أنّ النصّ اللاّحق اتّصل بفنّ التاريخ وفنّ الجغرافيا، وانفتح على ملامح من سيرة أحمد الحجري٢٣ واحتفل بفنّ المناظرات، وتضمّن متناصّات من أجناس أدبيّة وأنماط تخاطبيّة عديدة، فإنّ ذلك يدلّ على أنّ المؤلّف شفع عمليّته

التطريسيّة بمعارضة نمط الكتابة الموسوعيّة التي اتّسمت بها كتب الرحلة والتاريخ في العصر الوسيط، ممّا يفضي بالضرورة إلى اختلاف نصّه السرديّ في مستوى العمق عن جميع النصوص التراثيّة التي تعلّق بها.

ولمّا كانت «تغريبة أحمد الحجري» منقطعة الصلة أجناسيًّا بالسيرة الشعبيّة التي تنضوي تحت لوائها «التغريبة»، وقائمة في مستوى العمق على العناصر الأجناسيّة الرئيسيّة المشتركة بين طبقة النصوص الروائيّة، مثلما يوحي بذلك ميثاقها السرديّ، فإنّ ذلك يقودنا إلى التسليم بأنّ السمات الأجناسيّة التراثيّة التي تجلّت لنا في مستوى السطح قد لوّنت ذلك النصّ الحديث بلون تراثيّ دالّ على اختلافه عن أنماط الرواية العربيّة التي تقيّدت بخصائص الرواية الغربيّة طوال عدّة عقود وعزفت عن تراثها عزوفا.

إنّ هذه الجوانب الشكليّة التي تميّزت بها «تغريبة أحمد الحجري» تثبت انخراط عبد الواحد براهم في موجة تأصيل الرواية العربيّة التي انطلقت منذ مطلع سبعينات القرن الماضي، وتوصّلت بفضل جهود عدد كبير من روّادها إلى الوقوف «متميّزة بشخصيّتها ومضمونها وشكلها بين الآداب العالم فلا يضلّ إنسان عن معرفة هويّتها»٢٤ على حدّ عبارة نجيب محفوظ.

ولا جدال في أنّ تأصيل الرواية العربيّة لا يتمثّل في عمليّة شكليّة آليّة، وإنّما يتحقّق بتوظيف تلك الخصائص السرديّة التراثيّة لبلورة قضايا تكشف عن خصوصيّة الذّات القوميّة الثقافيّة التي نعتزّ بالانتساب إليها. ذلك أنّ الأصيل – حسب اللّسان– هو الأصل، والأصل هو النسب، وهو أيضا الحسب، أي ما يعدّه الإنسان من مفاخر آبائه. ومن هنا ينبغي علينا إدراج «تغريبة أحمد الحجري» في سياق نشأتها، باعتبار أنّ ذلك السياق يضطلع بوظيفة نصيّة مصاحبة، وفحص مضمونها للوقوف على درجة أصالتها وفهم صميم خطابها.

وإذا ما التفتنا إلى المحتوى السرديّ لـ «تغريبة أحمد الحجريّ لاحظنا أنّ تغلّب النصارى على المسلمين بالأندلس، وإجبارهم على التنصّر، وإمعانهم في احتقار دينهم وتشويه مقاصده، وتأليب بعضهم على بعض، والتنكيل بهم والاستيلاء على ممتلكاتهم قد دفعت أحمد الحجري إلى التكتّم على دينه ونغّصت حياته تنغيصا تسبّب في تغريبته. ومن آيات ذلك قوله في معرض حديثه عن وضع عائلته بالأندلس «أبواي مسيحيّان في النهار، ومن تُقاة المسلمين في اللّيل. بهذه الطريقة ربّياني، وفي هذه السبيل دفعاني بتوجيه خفيّ أوّل الأمر، ثمّ بوضوح لمّا كبرت»٢٥.

ورغم كلّ ذلك، فإنّ أحمد الحجري أنفق سنوات عديدة في تعلّم اللّغات وحذق فنّ الترجمة وتفانى في تنمية معارفه وإثرائها، ممّا وطّد صلاته برجال العلم والدين والأدب والسياسة، ورشّحه للقيام بعدة سفارات. غير أنّ موت والده وتفرّق شمل عائلته وكثرة الوشايات بالمسلمين وتربّص أعضاء مجلس التفتيش بهم قد جعلته يحتال للفرار من الأندلس، ويتنقّل بين عدّة بلدان إلى أن انتهى به المطاف إلى تونس، حيث عبّر عن غربته بقوله: «إن فقدت وطني فقد نجوت بكرامتي قبل أن ينزل الذلّ بالجميع. وجمعني الله بالأخيار من عباده، ثمّ وهبني عائلة، هي وطني أنتقل به حيث يُراد لي أن أكون»٢٦.

إنّ احتفال الراوي الظاهر في «تغريبة أحمد الحجري» بوصف المدن الأندلسيّة والأوروبيّة والمغربيّة التي أقام بها أو زارها لتنمية معارفه أو للقيام بسفارات أو لغرض من الأغراض الأخرى، ووقوفه على بعض الجوانب التاريخيّة، وتعريفه بالشخصيّات التي اتّصل بها تشفّ عن صلة حكيه –ظاهريًّا– بفنّ الرحلة في الأدب العربيّ القديم المنفتح على التاريخ والجغرافيا والسيرة الذاتيّة والسرد القصصي، رغم أنّ انفصال الشخص القائم بتلك الرحلة عن مؤلّفها انفصالا تامًّا ينفي انتماءها إلى جنس الرحلة وإلى جلّ الأجناس الأدبيّة المندرجة في حقل الحكي الحقيقيّ.

الجوانب الشكليّة التي تميّزت بها «تغريبة أحمد الحجري» تثبت انخراط عبد الواحد براهم في موجة تأصيل الرواية العربيّة

وبما أنّ المؤلّف توسّل بالتطريس لتوليد نصّه الخاصّ من كتاب «ناصر الدين على القوم الكافرين»، فإنّ ذلك كثّف حضور المقاطع السرديّة التي دلّت على مراحل تعلّم أحمد الحجري وعرّفت بمن أسهم في تنمية ثقافته وتمكينه من الاطّلاع على مخطوطات نفيسة لتبرير قدرته على مناظرة النصارى واليهود وتوصّله إلى إبطال افترائهم على الإسلام والمسلمين وجعلهم يعترفون بأخطائهم. فقد ذكر الراوي الظاهر أنّه تلقّى مبادئ الدّين الإسلاميّ سرًّا في منطقة الحجر الأحمر بمساعدة أصدقاء والده، واختلف إلى مدرسة الكنيسة، ثمّ انتقل إلى غرناطة لمواصلة دراساته الثانويّة٢٧. وقد دفعه شغفه بالمعرفة إلى الإقامة بطليطلة، حيث شحذ مهارته في الترجمة وحذق القشتاليّة والبرتغاليّة والعبريّة، وحصل على معارف قليلة بالفرنسيّة والإيطاليّة٢٨.

وبفضل ذلك كلّه تعمّق اطّلاع أحمد الحجري على الديانات السماويّة وتمكّن من إفحام المتحاملين على الإسلام. ومن الشواهد على ذلك أنّه صوّر لقاءه في مدينة «روان» الفرنسيّة بالتاجر جاك جنكارت الذي رفع منزلة دينه المسيحيّ فوق سائر الديانات، واتّهم الإسلام بإباحة السرقة والزنى، ومدح المسيحيّة، ثمّ ذكر أنّه بسط القول في موقف الإسلام من تلك المسائل، وتلا عليه قصيدة تحدّد موقف القاضي عياض من بعض معتقدات المسيحيّين «فبهت التاجر وبقي صامتا لا يعرف ما يقول»٢٩. كما أشار أحمد الحجري إلى أنّه قابل بفرنسا العالم «هوبارت» الذي يتقن العربيّة ويدرّسها لبعض النصارى، ورأى أنّه دوّن بالفرنسيّة في هامش آية قرآنيّة بمصحفه» ومن هنا أخذ المسلمون إباحة اللّواط»٣٠. ولهذا أطنب أحمد الحجري في الردّ على ذلك النصرانيّ، وطلب منه محو ما كتبه في هامش تلك الآية فأبى. وعندما عثر الحجري بإحدى الكنائس على كتاب في شرح القرآن أطلع رفيقه «هوبارت» على أبيات تشرح الآية التي اعتبرها دليلا على أنّ الإسلام يبيح اللّواط فقال له «سأعود إلى كتابي وأمحو ما كتبته في الطرّة من معنى الآية»٣١.



وقد أثبت أحمد الحجري أنّ اطّلاعه على الكتب السماويّة خوّل له استخراج حجج من التوراة والإنجيل للدفاع عن الإسلام. من ذلك أنّه قارن النصوص السماويّة بعضها ببعض ليغيّر نظرة

عدد من المسيحيّين إلى الإسلام، وانتهى إلى إقناعهم بأنّ «الوصايا العشر أو الأوامر الربّانيّة المتفق عليها في الملل السماويّة الثلاث (...) موجودة في القرآن متفرّقة»٣٢. كما ذكر في غضون حديثه عن زياراته لهولندا أنّ «لوثر» و«كالفن» أبرزا ما «في دين النصارى من التحريف والخروج عن دين سيّدنا عيسى والإنجيل»٣٣ فمال إليهما الكثير من الإنكليز والفرنسيّين. ولذلك «دأب علماؤهم على تحذيرهم من البابا ومن عبّاد الأصنام وألاّ يبغضوا المسلمين لأنّهم سيف الله على عبَدة الأوثان»٣٤.

وبما أنّ أحمد الحجري لاحظ تعاطف بعض المسيحيّين مع المسلمين، وتضحيتهم بأنفسهم لحمايتهم من بطش أعضاء مجلس التفتيش، فإنّه انتهى إلى أنّ «الأديان لا تُبنى إلاّ على مقصد الخير، وما يفسدها إلاّ معتنقوها ومفسّروها بحسب ما يعنّ لهم من مقاصد وأغراض»٣٥. ولذلك أشاد بالمسيحيّ «سانشودي كردونا» الذي شجّع سكّان قريته المسلمين على إعادة بناء مسجدهم وأسهم في نفقات البناء. وعندما أمر الملك «فيليبي» بهدم ذلك المسجد دفعهم سانشو إلى التمسّك بفرائضهم الإسلاميّة و«أرسل شخصيّات مهمّة إلى روما لإعلام البابا بأنّ الناس يُجبرون على تغيير دينهم، كما كاتب سلطان تركيا يدعوه إلى مخاطبة البابا وملك إسبانيا لاستنكار الأسلوب المتّبع مع مسلمي بلنسية فيما يتعلّق بأمور الدين٣٦».

وليس من شكّ في أنّ أحمد الحجري نوّه بيوسف داي وفضّل الإقامة بمملكته خلال الطور الأخير من حياته صحبة أفراد عائلته، نظرا إلى تسامحه واختلاف مواقفه من معتنقي الديانات السماويّة عن مواقف المسيحيّين بإسبانيا. وقد أعرب عن ذلك بقوله إنّه ترك «صورة عن عهد جمع فيه تحت رعايته طوائف من الشرق والغرب: أندلس إسبانيا، يهود ليفورنة، أسرى جنوة والبندقيّة، أتراك وشركس، إلى جانب أهل البلد ورثة بني حفص، حتّى وإن لم يترك لهم هؤلاء شيئا يُذكر»٣٧.

وهكذا انفتحت «تغريبة أحمد الحجري» على مأساة المسلمين بإسبانيا وعلى الصراعات المذهبيّة، واحتفلت بالمناظرات التي أفاد فيها المسلمون من الفلسفة وعلم الكلام، وأدانت التعصّب الدينيّ ونوّهت بالتسامح فترجمت عن أنّ محتوياتها السرديّة قد عاضدت شكلها الفنيّ على التجذّر في التراث العربيّ الإسلاميّ، وأبانت عن انخراطها في موجة تأصيل الرواية العربيّة.

وينبغي علينا إدراج ذلك النصّ السرديّ في سياق نشأته لنتمكّن من الإحاطة بقضاياه الجوهريّة وجوانبه الفنّيّة إحاطة شاملة، نظرا إلى أنّ سياق التأليف يضطلع بوظيفة نصّيّة مصاحبة بالغة الأهميّة، ويمثّل عتبة من العتبات الأساسيّة المنفتحة على المتون الأدبيّة. فالآثار الأدبيّة تنسج علاقات متينة مع سياقات نشأتها نسجا كاشفا عن العوامل التي جعلت مؤلّفيها يبلورون قضايا معيّنة ويتوسّلون بتقنيات تتميّز بها بعض التيّارات الأدبيّة.

وفي ضوء هذا يتّضح لنا أنّ عبد الواحد براهم اعتمد في مطلع هذا القرن على نصّ تراثيّ ألّفه المورسكي أحمد الحجري لإنشاء نصّ متجذّر في التراث العربيّ الإسلامي محتوى سرديّا وشكلا فنيّا، تأثّرا باستفحال الصراعات الدينيّة في عصره، وتوقا إلى إثراء نزعة تأصيل الرواية العربيّة التي ذاع صيتها آنذاك. فقد تفاقم التعصّب الدينيّ والصراعات المذهبيّة خلال تلك الفترة تفاقما أثار أحقادا قديمة مفزعة، وعمّق القطيعة بين الغرب والشرق، ممّا دفع بعضهم إلى رفع شعار الحروب الصليبيّة والذهاب إلى أنّ العالم ينقسم إلى محور للشرّ ومحور للخير، وحمل بعضهم الآخر على المطالبة بإخراج المسلمين من ديار الغرب وتعويضهم بمهاجرين مسيحيّين. ومن ثمّ أقدمت فئات عديدة على التشكيك في رسالة خاتم الأنبياء والسخرية منه فولّد ذلك ردود فعل متطرّفة تطرّفا.

ومن هنا نذهب إلى أنّ عبد الواحد براهم فتح «تغريبة أحمد الحجري» على ذلك المحتوى السرديّ ليلفت الانتباه إلى أنّ القضايا الراهنة التي عمّقت الشقاق بين المسلمين ومعتنقي بقية الديانات السماويّة ضاربة بجذورها في الماضي البعيد، ويظهر العوامل التي ساعدت أحمد الحجري خلال القرن السادس عشر على التصدّي لمواقف اليهود والمسيحيّين الطاعنة في الإسلام، ويشيد بمن قاوموا تلك التيّارات العدائيّة الشنيعة. وبذلك أسهم بنصّ سرديّ تخييليّ في إدانة التعصّب الدينيّ، والدفاع عن الهويّة العربيّة الإسلامية والإشادة بقيم التسامح، وبلور مواقفه من الواقع الراهن بالاستناد إلى تقنيّات سرديّة وقضايا شائكة استقاها من صميم تراثه.

انفتحت «تغريبة أحمد الحجري» على مأساة المسلمين بإسبانيا وعلى الصراعات المذهبيّة، واحتفلت بالمناظرات التي أفاد فيها المسلمون من الفلسفة وعلم الكلام

ولكن، إن طعنّا في الميثاق السرديّ الأوّل الذي تضمّنه العنوان ونفينا صلة المتن السرديّ بمختلف الأجناس المنتمية إلى الحكي الحقيقيّ، نظرا إلى أنّ عبد الواحد براهم هو الذي انتقى الأقوال التي أجراها على ألسنة جميع الشخصيّات ونسب إليها الأفعال التي اضطلعت لها، وعاملها معاملة الشخصيّات الخياليّة، فإنّ ذلك يقودنا إلى تجويد النظر في النصّ لتبيّن مدى توصّل مؤلّفه إلى تحقيق مقصديّته الأجناسيّة التي أعلن عنها بذكر انتماء نصّه إلى الجنس الروائيّ.

وليس من العسير علينا إثبات نسبة النصوص السرديّة إلى الجنس الروائيّ أو نفي تلك النسبة، رغم أنّ الرواية لم تنقطع عن التجدّد بالنهل من منابع العلوم الإنسانيّة والفنون الجميلة واكتساح سائر حقوق الأجناس الأدبيّة اكتساحا أحالها إلى جنس من الأجناس الكبرى وأربك جهود المنظّرين الحريصين على تعريفها. فعجز الدارسين عن وضع تعريف جامع مانع للرواية ناجم عن أنّ عيون الروايات تتميّز بتكاثر أجناسيّ تميّزا مترجما عن زهدها في جنسها الصافي. ومن أجل هذا يتحتّم علينا فحص مدى قيام «تغريبة أحمد الحجري» على الأركان الأجناسيّة الرئيسيّة المشتركة بين طبقة النصوص الروائيّة، والتثبّت من هيمنتها هيمنة نوعيّة على خصائص الأجناس الأدبيّة الأخرى للتوصّل إلى ضبط خصائصها الأجناسيّة، وتبرير موقفنا من الميثاق الروائيّ الذي عقده المؤلّف مع القرّاء.

ولا جدال في أنّ انتماء «تغريبة أحمد الحجري» إلى الحكي التخييليّ هو

الشرط الأساسي الذي يخوّل للناظر في نصّيّته الجامعة (Architextualité) التدرّج في البحث لاستخلاص بقيّة الأركان الرئيسيّة المشتركة بين طبقة النصوص الروائيّة، كي يتسنّى له تحديد صلة ذلك النصّ بالجنس الروائيّ. ومن ثمّ يصبح تعدّد الأمكنة والأزمنة في ذلك النصّ السرديّ علامة من علامات اتّصاله بالجنس الروائيّ. فـ«تغريبة أحمد الحجري» احتفلت بالمواطن التي نشأت فيها الشخصيّة الرئيسيّة والمواطن التي أقامت بها طلبا للعلم أو نهوضا ببعض المهمّات، وصوّرت البلاد التي فضّلت أن تُنفق بها بقيّة أيّام حياتها. ومن أجل هذا تعدّدت أزمنة الأحداث وتفرّعت تفرّعا أحاط بمختلف أطوار حياة تلك الشخصيّة الرئيسيّة، ودلّ على التحوّلات التاريخيّة التي كانت شاهدة عليها.

وقد كان أحمد الحجري شخصيّة مشاكلة للشخصيّات الروائيّة الرئيسيّة. ذلك أنّ الراوي الضمنيّ كشف عن ماضيه قبل إقحامه في الأحداث الرئيسيّة، وصوّر مختلف العوامل المؤثّرة في أفعاله وأقواله، وبرّر المصير الذي انتهى إليه. وبفضل ذلك وقف على تعدّد علاقاته بالشخصيّات الأخرى وقوفا فرّع الأحداث وأثبت أنّ نهايتها ناجمة عن مختلف العوامل المؤثّرة في تلك الشخصيّة الرئيسيّة. ومن هنا نهض نصّ «تغريبة أحمد الحجري» على أهمّ الأركان المشتركة بين طبقة النصوص الروائيّة نهوضا شفّ عن انتمائه إلى الجنس الروائيّ وأكّد اختلافه عن النصوص التخييليّة المجاورة للجنس الروائيّ.

والحقّ أنّ هشاشة البرنامج السرديّ وارتخاء خيط الحبكة السرديّة وتقيّد المؤلّف بتحوير نصّ تراثيّ قائم على مناظرة المسيحيين واليهود بالدرجة الأولى قد عاقت «تغريبة أحمد الحجري» عن تمثيل الجنس الروائيّ تمثيلا صارما. ونحن نذهب إلى أنّ دقّة المسائل العقائديّة التي شغلت المؤلّف هي التي حملته على الاستناد إلى كتاب أحمد الحجري نفسه وإلى كتب تراثيّة أخرى متعلّقة بالصراع المسيحيّ الإسلامي ليُبطل التهم الموجّهة إلى المسلمين. ولهذا تلوّنت «تغريبة أحمد الحجري» بلون رحلة معرفيّة طغى فيها المستوى المعرفيّ على المستوى الفنّيّ.

× × × × ×

أحمد الحجري شخصيّة مشاكلة للشخصيّات الروائيّة الرئيسيّة. ذلك أنّ الراوي الضمنيّ كشف عن ماضيه قبل إقحامه في الأحداث الرئيسيّة

وهكذا يتجلّى لنا أنّ عبد الواحد براهم توسّل بالتطريس ليُحوّر كتاب «ناصر الدين على القوم الكافرين» تحويرا ساعده على إنشاء «تغريبة أحمد الحجري» وإدراج ذلك النصّ في حقل الجنس الروائيّ. وقد عضد تلك العمليّة الأجناسيّة بمحاكاة نصوص تراثيّة أخرى ليجعل نصّه الخاصّ مرتبطا بطبقة من النصوص التراثيّة شكلا فنّيّا ومحتوى سرديّا. ومن هنا أثري خصائص نصّه الأجناسيّة وكثّف دلالاته تكثيفا فتحه على تلك القضايا الراهنة التي تمتدّ جذورها إلى القرون التي انفجرت خلالها صراعات المسيحيّين واليهود مع المسلمين، وأبان في الآن نفسه عن المسلك الذي اتّبعه لتأصيل روايته وتحقيق مقاصده الفكريّة.

*أكاديمي من تونس

الهوامش:

١ . انظر: فوزي الزمرلي، شعريّة الرواية العربيّة، سوريّة، مؤسّسة القدموس الثقافيّة، ٢٠٠٧.
٢ . عبد الواحد براهم، تغريبة أحمد الحجري، كولونيا . بغداد، منشورات الجمل، ٢٠٠٦.
٣ . نقصد «تغريبة أحمد الحجري».
٤ . انظر المصدر السابق، ص ص ٣٠٥ . ٣٠٩.
٥ . المصدر نفسه، ص ٥١.
٦ . المصدر نفسه، ص ٢٠١.
٧ . المصدر نفسه ص ٢١١.
٨ . من ذلك قوله . «سمع القبطان الخبر، وهو مع جنده، فكان حسب رواية الفكّاك يقبض بيده شعر لحيته وينتفها ويرمي في الأرض» المصدر نفسه، ص ١٠٨.
. «فصاحبني خير ونيمو وعلى ملامحه تبدو الطمأنينة وشيء من الزهو لما حدسه من ثناء وليّ أمره على خصاله وأمانته، حتّى أنّي شعرت كأنّه يقول لي في سرّه «ألم أقل لك إنّني أهل ثقة، وإنّه يمكنك الاطمئنان إليّ»، المصدر نفسه، ص ص ١١٧-١١٨.
٩ . باب الأندلس . باب مرّاكش . باب أروبا . باب تونس.
١٠ . أحمد الحجري: ناصر الدين على القوم الكافرين، الدار البيضاء، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سنة ١٩٨٧ تحقيق محمّد رزّوق.
١١ . ذكر أيّام الحجر الأحمر . ذكر زيارة أستراماذورا . ذكر مقامي في غرناطة . ذكر مقامي في طليطلة...
١٢ . ذكر الرحيل إلى إشبيليّة . ذكر قدومنا إلى بلاد المسلمين . ذكر سفري إلى أروبا وعودتي منها...
١٣ . ذكر ما وقع مع أسقف غرناطة . في مناظرات اليهود بفرنسا وهولندة . في مناظرة المنجّمين...
١٤ . في ذكر بلاد هولندة . تونس أيّام يوسف داي . ذكر تستور وإقامة الأندلس بها...
١٥ . عبد الحميد يونس، الهلاليّة في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ٧٦.
١٦ . «سمعت من أمّي أيضا قصصا عجيبة، قد يشكّ المرء أنّها حدثت فعلا. من ذلك قصّة فكتوريا فيلومينا الجارية المجلوبة من تونس...». تغريبة أحمد الحجري، ص ٢٠.
١٧ . المصدر السابق، ص ٢٢.
١٨ . المصدر نفسه، ص ١٠٤.
١٩ . المصدر نفسه، ص ٢٤٢.
٢٠ . هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظريّة الأجناس الأدبيّة، ضمن نظريّة الأجناس الأدبيّة، تعريب عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدّة، ١٩٩٤، ص ٥٥.
٢١ . المرجع السابق، ص ٥٧.
٢٢ . من ذلك مثلا: ذكر الرحيل إلى إشبيليّة –في مناظرة اليهود بفرنسا وهولندة– تونس على أيّام يوسف داي...
٢٣ . انظر: محمد القاضي، الرواية واصطناع التاريخ، جريدة أخبار الأدب.
٢٤ . عاطف مصطفى: حوار مع نجيب محفوظ حول القصّة، القاهرة، الزهور (ملحق مجلّة الهلال)، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٧٦، ص ١٤.
٢٥ . تغريبة أحمد الحجري، ص٩.
٢٦ . المصدر السابق، ص ٢٥٦.
٢٧ . انظر المصدر نفسه، ص ص ٥٢-٦٠.
٢٨ . انظر المصدر نفسه، ص ص ٦١-٧٠.
٢٩ . المصدر نفسه، ص ١٧٩.
٣٠ . المصدر نفسه، ص ١٨١.
٣١ . المصدر نفسه، ص ١٨٤.
٣٢ . المصدر نفسه، ص ٢٠.
٣٣ . المصدر نفسه، ص ٢٤٣.
٣٤ . المصدر نفسه، ص ٢٤٤.
٣٥ . المصدر نفسه، ص ١٣٤.
٣٦ . المصدر نفسه، ص ١٥.
٣٧ . المصدر نفسه، ص ٢٨٢.



الذات تبتكر آخَرها.. قراءة في «سرير لعزلة السنبلة» للشاعر محمد الأشعري

د. عبد السلام المساوي *

ليس تلقي الشعر أن يجهد المتلقي أو القارئ نفسه في البحث عن المقصدية أو عن معنى معين يخفيه الشاعر بين مكونات قصيدته أو من حاصل تفاعل هذه المكونات مجتمعة، لأن الشاعر نفسه، لو طلبنا منه أن يكشف عن ذلك المعنى سيقف حائرا مترددا.



الأشعري

وهذا الأمر مردود إلى الطبيعة الملتبسة لمفهوم النص الشعري المعاصر الذي يقول كل شيء، ولا يقول شيئا محددا في الآن نفسه. إنها طبيعة تطور الأشكال الأدبية التي سمت بالنص من أحادية الصوت والدلالة، إلى مراقي التعدد والانفتاح. ولعل هذا من الأسباب التي دعت دارسي الفن الشعري إلى تطوير أدواتهم وتحديثها وتنويع مستوياتها تبعا لتعدد المكونات البنائية للنص وانفتاحه اللامحدود على المرجعيات الثقافية المتعددة، التي ينهل منها صاحبه، أو يتمثلها بطرق يستحيل بسطها وتحديدها. وقد أولت نظريات جماليات التلقي، منذ انبثاقها عناية خاصة للنص وقارئه، بحثا عن توفير الأجواء الملائمة لقراءة النص بشكل يجعلها قراءة تفاعلية، تستفيد من عطاءاته وتفيدها، بدون أن تدعي استهلاكه واستنفاده. ذلك أن «القصيدة بنية رمزية، يقيمها «تنظيم لفظي» ليس على نمط الواقع المائل، وإنما على نمط الصِّلات المتبادلة والمتجادلة في جوهر ذلك الواقع وحقيقته». (١)

وهذا لا يعني أن حدود التلاقي بين النص وقارئه متباعدة أو متلاشية، بل إن هذه الحدود تتقرب بينهما أو تتباعد تبعا لملكات القارئ واستعداداته المعرفية والذوقية. فالنص مهما بدا نائيا، فإنه يترك دائما خيوطا سحرية متاحة لمهارات القارئ ولقدراته في الظفر بالمفاتيح السرية التي تجعل أبواب الولوج مفتوحة على مصراعيها؛ وعلى قارئ النص الشعري أن يعي بأن «مشكل الشاعر – إذن – مشكل (تشكيل) وليس مشكل (توصيل) ولا مشكل (تجميل). فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن (يوصله) وليس ثمة (غرض) يريد أن يعبر عنه، وإنما ثمة (موقف) من الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله.» (٢)

إن التركيز على مكانة القارئ في عملية التلقي، لا تعني الإجهاز على

حضور الشاعر أو صاحب النص، فهو صاحب الإنتاج، بل هو الركيزة التي عليها المدار، باعتباره خالقا للفكرة الإبداعية، ولتطورها عبر تولدات وامتدادات المواد اللغوية والثقافية والرمزية التي تواشجت، أو تنافرت، أو تعاضدت، لتسفر عن وحدة كلية، صارت فيما بعد نصا قابلا للقراءة وللتداول. والنص يكتسب لونه ونوعه ومواقفه، من الطبيعة الأنتولوجية والتكوينية لصاحبه. إن تحييد الوجود المادي للمنتج - لحظة الاشتغال التحليلي على النص. ما هو إلا إجراء وقائي من اختلاط الأصوات وغلبة الجلبة على الفحص النقدي والقرائي الذي يتوخى توفير حدود معقولة من العملية المطلوبة لضمان مصداقية النتائج. وإلا فإن الإجهاز على انتماء النص الشعري إلى التجربة الشاملة لصاحبه، من شأنه أن ينمط القراءات، وينفي التفاوت في المهارات الإبداعية بين الشعراء ويصادر الخصوصيات.

ونحن حينما نبسط خارطة الشعر المغربي بين أيدينا، فلا شك أننا نقف على فسيفساء من الألوان المتعددة والأشكال مختلفة الأحجام، تتشابه آونة - تبعا للمراحل الزمنية والاجتماعية والسياسية، وتتمايز عن بعضها البعض كلما أنعمنا النظر داخل المرحلة الواحدة. لكن ثمة تجارب يمكن نعتها بالاستثناء، لعدم مجاراتها العرف السائد في الكتابة الشعرية، فهي تصمد أمام المؤثرات الجارفة، وتختط لذاتها مسارا يؤمن لها النجاة من الانجراف، والخلاص من التبعية في التعبير عن الموقف، على الرغم من وضوح هذا الموقف الذي يوحد كل المعبرين.

والمتأمل - مثلا - لتجربة الشاعر المغربي محمد الأشعري في الكتابة الشعرية، يجده واحدا من قلائل، أخلصوا للموقف السياسي إخلاصا بلغ حد التضحية، لكنهم لم يضحوا بالتشكيل الشعري لصالح ذلك الموقف السياسي أو الاجتماعي. ووعيه الحاد بشرط جماليات القول الشعري يُعد سندا أمتن لصلابة الموقف الاجتماعي والسياسي، بل زاده ذلك الوعي الجمالي مصداقية أخرى، لا تتأتى - عادة - لمن يسلم عنانه لكف المؤثرات الوقتية، فباستثناء بعض القصائد المنتمية إلى ديوانه الأول «صهيل الخيل الجريحة»

تبتكر الذات آخرها الذي يؤثث مسافة الرحلة، فتجد في المرآة مبتغاها الأثير

التي طغى فيها صوت المناضل المحرض على صوت المبدع الرائي، فإن التجارب التي تلت ذلك، تكشف عن شاعر مسكون بهاجس التشكيل الشعري والرؤية العميقة التي تدمج الجزئي الناتئ في خضم اللغة الشعرية والرؤية الشاملة، دونما تخل عن صوت الذات الخاص في حواره الممتد مع مختلف أشكال الوجود، وأصناف الكائنات المادية والرمزية. وهذا ما دعا الشاعر المهدي اخريف إلى القول في المقدمة التي كتبها لأعمال الأشعري: «إن الأشعري قد اكتشف لغة شعرية في لغته هو، وقصيدته هي القصيدة الأشعرية الذاهبة صعدا نحو المزيد من التميز. في داخله اكتشف الأشعري بالطبع اللغة التي اكتشفها.» (٣)

وحتى نقف على خصوصيات الكتابة الشعرية عند محمد الأشعري، ضمن سياق الإبداع الشعري المغربي العام، ونكشف عن الأسس البنائية والأسلوبية التي تميز شعره، اخترنا أن نقوم بدراسة قصيدة واحدة تشكل - في الحقيقة - لحظة دالة في مساره الإبداعي. فهي من ناحية قصيدة طويلة النفس تمتد على أكثر من ٢٨ صفحة، وللمستوى الكمي أهميته إذا أخذنا بمعيار التشكل الفيزيائي للقصيدة، الذي يواكبه امتداد مزاجي ووجداني وفكري، يفضل التفصيل على الاختزال دونما تفريط في التكثيف. واختيار نص كامل للدراسة، يبرره الخوف من اجتزاء الفقرات القصيرة من قصائد كثيرة للتدليل على قضايا على درجة كبيرة من الأهمية، كما يبرره رفض الاختزال لتجربة موغلة في العمق.

ونقصد تحديدا قصيدة «سرير لعزلة السنبلة»(٤) التي تشغل حيزا ورقيا هاما، إذ تمتد من الصفحة ٣١٢ إلى الصفحة ٣٤١. ولكي يخفف الشاعر من ضغط الطول وكثافة النفس، فقد عمد إلى تقطيع شكلي وتنويعي عن طريق خلق فراغات بين الفقرات الشعرية. وهو فراغ لالتقاط النفس، ولإعمال تنويعات معنوية جزئية داخل المعنى الأكبر والرؤية الشاملة. وقد أمكن أن نحصي ٢٢ حركة جزئية تبعا للفقرات التي اشتملت عليها القصيدة. وخلال هذه الحركات تعبر الذات عن مختلف الحالات، في إيقاع درامي تصاعدي، له بداية وتطور ونهاية. وهي سمة سردية تسم شعر محمد الأشعري وتميزه، كما أنها تخفف كثيرا من غلواء النزعة الغنائية، وتبتكر أجواء لتنامي الحالات الشعرية، باعتبارها حالات ممتدة في المسافة والزمن.

في رحلتها عبر هذه الحركات تبتكر الذات آخرها الذي يؤثث مسافة الرحلة، فتجد في المرآة مبتغاها الأثير، وتعمد في أحيان كثيرة إلى دمجها فيها، كأنها بذلك تحاول مواجهة الغربة الوجودية بالتكتل والتوحد. حيث تتجلى الغربة الوجودية في أشكال مختلفة، فهي الموت المتعدد والمتكرر بالذكريات، وهي الزمن المرتد إلى نفسه عبر لعبة المرآة العاكسة، وهي أيضا غربة يكثفها ظلام العالم، حيث تعمد الذات إلى الاستقرار في السواد والعماء.



لذلك فمن الطبيعي أن تعمد هذه الذات إلى تطوير سلاح المواجهة، بحثا عن نقطة ضوء، حتى ولو كان ذلك عبر معانقة بياض الألم، في انتظار أن يتحول هذا البياض إلى جذوة متقدة تؤججها حركة اللهيب والشهوة، من أجل اكتشاف قصة الجسد. لكن هذه المواجهة تبوء بالفشل، فالجسد لغز، والشهوة إفناء له في خضم من الماء والسراب. ولا بد للذات أن تتحرر من آخرها - شبيهها بحثا عن سلاح أمتن ومواجهة متكافئة، فيكون الكلام زاد المسافات، وتكون القصيدة مرممة للأعطاب، وصانعة لمعجزة الرواء. فهي التي بمقدورها تجميع شتات الشظايا التي بعثرتها الشهوة والرغبة، والرجوع بالذات إلى نقطة البدء.

تبدو قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» مونولوغا طويلا، يحكي بضمير المتكلم قصة حب ملتبسة، بطلها: ضمير

المتكلم – لنقل الشاعر افتراضا –، ويبدو على درجة كبيرة من الفاعلية، فهو الذي يوجه الأحداث، ويستبد بالتفاصيل، ويمتلك القدرة على التحكم في كل شيء:

في المسافة بنيت ريشي
وفيها يموت
كما تذبل المفردات
ولا شيء بين السبيلين
جذلا أعبر العمر حتى الرحيق الأخير

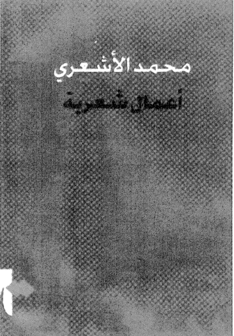
أما البطلة في هذا المونولوغ الشعري، فهي امرأة، يتم التنويه إلى حضورها بشكل يومئ إلى وجودها قبلا، باعتبارها مسؤولة عما وصلت إله وضعية الذات من تأزم – حيث يتم القفز على التفاصيل أو تكثيفها بحسب الضرورة الشعرية:

وهذا مرورها الآن في خاطرك،
بعيدا عن جسدها المأسور في عتمات اشتهائك
ليست هي من يمر فحسب
بل سنوات من الدهشة والأقحوان
وجلال ريشي يتوج ريشك
بنياشين حروب بعيدة

إن حضور البطلين في هذه القصيدة – المونولوغ، لا يعني بالضرورة قيام سارد بحكي ما حدث أو ما يحدث أو سوف يحدث، وإنما توكل إليه مهمة التعليق على ما حدث مستقصيا ما تركته الأحداث من آثار، وما تولد عن ذلك من تحولات للذات:

وحرام كل الذي تنسجه مسافة صغيرة
لا تكفي لتمدد جرح على راحته
حرام أن تعجز جرأة العالم كله
عن إضرام حريق صغير عند قدميها

وقد يوحي وجود قصة ببطلين ومسافة، بتحقق المبتغى والوصول إلى النهاية البعيدة التي يتحقق فيها اللقاء الأخير، الذي يتيح للجسد تحقيق ارتوائه، وللروح بلوغ إشباعها العاطفي. لكن شيئا من ذلك لا يحدث، وكأنما الحب جذوة ملتهبة تبحث دائما عن حطب يؤججها، حتى لا تنتهي دورة الشهوة إلى رماد منطفئ:



لست أنت من يمضي
وإنما أوارك الذي استقدمته من صحراء نفسك
وهاهي الصفصافة التي دخلت غرفتك
ستذبل في لحظة خاطفة
والمرأة ستمضي من نافذة صغيرة خلف قلبك
والرماد الذي سيبقى في الغرفة هو أنت
أو أنتما معا
بعدما انقطع الخيط الذي يربط اللهب باللهب
فارجع إلى الغابة السوداء قبل هبوب ريح تذروك في فلاة دمعتها

إن الأمر بالرجوع إلى الغابة السوداء – في الحقيقة – دعوة إلى استمداد الصمود من الطبيعة القوية، كما أنه لا يفهم منها عودة إلى الغاب على الطريقة الجبرانية المحتمية بالأسباب الرمزية أو الرومانسية التي تدل عليها الشحنة الدلالية لمفهوم الغابة، ذلك أن أجواء قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» تنأى تماما عن الأبعاد الرومانسية التي ترسخت في تجربة الشعر العربي الحديث، بالرغم من الحضور المكثف لمعجم الطبيعة. والدليل على ذلك يتجلى في غياب تيمات الحزن والغربة والإحساس بالوحدة، وغيرها من المعاني التي تعكس انهزام الذات أمام خيارات واقعها. بل العكس من ذلك، تنحو أجزاء القصيدة برمتها إلى ملاحقة الذات في رحلة فلسفية، وهي تروم خلال ذلك الكشف عن هشاشة الطين – الجسد في مواجهة تجربة الحب ككينونة كونية، لا يمكن كبحها أو السيطرة عليها.

فلا الغابة السوداء، ولا القمر، ولا النهر، ولا كل أشكال الطبيعة بقادرة على إطفاء الأوار أو تهدئة اللهيب، بل إنها القصيدة والكلام هما السبيل الأوحد إلى الخلاص من عناء سفر عظيم، أججته امرأة التبست بالصفصاف والفراش والطيف والماء (٥):

ها إنني أقطف من فواكه المستحيل قمرا
لأضيء به عتمات القصيدة
ولا شيء يجعلني أقفز في حقل الضوء
لأقتنص عبارة لاحت لي شهية
مثل رقصة سمكة
أنا الآن في قلب الكلمات
الضوء لي
والعتمات كلها
وهذه الفراشات التي تقود قطعان صمتي
إلى أدغال الجلبة

محكوم، إذن، على التجربة الجوانية (الروح) والبرانية (الجسد) أن تلوذ باللغة (القصيدة)، فهي القناة الرحم لتصريف فائض الانفعال الذي أذكاه احتكاك الطين بالطين، في دورة زمنية مرهونة للزوال (الموت). وعلى الكلمات أن تختار مواقعها في سياق متخيَّل عارم، يستثمر كل الإمكانات المتاحة لتخليد التجربة في صور تذهب إلى الحدود القصوى للرموز الطبيعية، دون مساس بموضوع التجربة أو تشويه له، وكأن الشاعر يؤمن تماما بكون «الصورة التي لم تكن تشبه موضوعها في شيء لم تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى» (٦). وهذا ما ينطبق على عوالم قصيد «سرير لعزلة

السنبلة» التي استطاع الشاعر من خلالها أن يجعل الرؤية الشعرية بانية لهيكلها المعماري، فجاءت أجزاؤها وفقراتها ملتحمة ومنسجمة بنيويا عبر تدفق منهمر للصور والأفكار والدلالات، وعبر وعي يخدع نفسه ببساطة وسذاجة ليمتلك العالم، كما يقول ريتشار في كتابه Littérature et sensation (٧) وخداع الوعي - هنا - يقصد به الانحراف بصواب المعنى الواقعي إلى تخوم التحويل والتخيل.

والحقيقة أن ثمة تدفقا هائلا للصور الشعرية يميز قصيدة «سرير لعزلة السنبلة» من بدايتها إلى نهايتها الشيء الذي يبوئها مكانة خاصة في مدونة محمد الأشعري الشعرية. ولعل أسلوب الاستعارة بكل أنواعه المطروقة والمبتكرة - أن يكون المكون المهيمن في بناء متخيل القصيدة وعوالم الذات المتحولة. بدءا من الصورة الأساس التي ترد في بداية القصيدة:

في المسافة بنيت ريشي

وفيها يموت

إذ تستدعي «المسافة» وسيلة قطعها بشكل ييسر مصاعب البعد ومتاعب السفر عن طريق إيجاد أجنحة «بنيت ريشي». وهي صورة مزدوجة التكوين: استعارة الريش من الطير إلى الإنسان، واستعمال لفظ «بنيت» بدل «استنبت» خروجا عن المألوف وانحرافا بمناسبة الفعل للمفعول به. وانتهاء إلى الصورة الختامية التي ترد في نهاية القصيدة:

أنت وحدك تسكنين الظل في المرآة

فانسكبي على جمري

وجمرك

وهي صورة تنحو إلى تجريد المحسوس (تسكنين الظل في المرآة)، أو في أحسن الأحوال تعمد إلى صهره وجعله ماء لإطفاء الجمر المتقد (فانسكبي على جمري وجمرك). والمبرر هنا أن الصورة الختامية ينبغي أن تكون مخلصة من المعاناة: معاناة التجربة المعيشة في الحياة، وفي القصيدة. وهكذا تتحول المرأة من كينونتها النارية المعذبة واللاهبة، كما تشكلت طوال القصيدة، إلى كينونة مائية تسكب على الجمر لتحقق خلاصين: خلاصا من مكابدة تجربة الحب، وخلاصا من مكابدة الكتابة، بإنهاء القصيدة.

إن قارئا جيدا لقصيدة «سرير لعزلة السنبلة» لا بد أن يعاني ما عاناه الشاعر عند كتابتها، فهي لا تقترح قراءة سهلة في طقوس عادية

وبين صورة البدء، وصورة النهاية، تنساب الصور الجزئية البانية لمتخيل القصيدة بشكل متنام، يرصد مختلف محطات المسافة المقطوعة. إلا أن المسافة المومأ إليها هنا، تختلف عن الأحياز الفيزيائية المتعارف عليها، والمعنى فيها لا يتم بواسطة وقع خطوات أو حفيف أجنحة، وإنما هو سير عمودي متحلل من رتابة الزمن وتوالي اللحظات. كما أن الجسد الذي ينبغي أن يقطع مسافته، قد تم تغييبه بالمرة، كي تنوب عنه حالاته الشعورية:

ومشت يقظتي

حتى غدا الظل بحرا يُسوِّرني

وغدا الضوء أنشوطة من حريق

ولا شك أن الاستنجاد - هنا - بالتقابل، قد جعل الذات في ذروة أزمتها، فإذا كان الضد في المنطق يقضي على ضده، فإنهما في هذه الصورة قد اتحدا للقضاء على الذات التي تريد الخلاص من «الغرق» لتجد نفسها في مواجهة «الاحتراق». لكن الخلاص قد يتحقق انطلاقا من:

جملة حب أولى

ابتكرها رجل، صدفة

وهو ينفض كيسا كلماته

أمام حُرْقة الملكة

فتنبت نخلة «بيضاء من دهشتك

فالاستنجاد بـ«جملة حب» إشارة إلى وعود القصيدة وما تحمله اللغة من أسباب النجاة. ذلك أن القصيدة ككيان لغوي ثورة حاسمة لاحتضان مختلف المواد والحالات، وتحويلها وتشكيلها نفسيا ورمزيا بشكل يجعل الذات تصوغ رؤيتها وموقعها، جاعلة منهما أساسا ومسكنا صالحا للعيش. فإذا كانت «رؤوس الأصابع» هي التي تكتب، فهي تكتب ما ترى أو ما ترغب حقيقة في رؤيته. إنها - بعبارة أخرى - تخلق المصائر وتوجهها بما يخدم الوجود الذي تتمنى:

هل ترى المرأة التي تمشي فوق ماء النهر

وقد لبست لرقصتها غيمة زرقاء

هل تراها كما أراها

برؤوس أصابعي

وقد احترقت في جحيم نعومتها

إن قارئا جيدا لقصيدة «سرير لعزلة السنبلة» لا بد أن يعاني ما عاناه الشاعر عند كتابتها، فهي لا تقترح قراءة سهلة في طقوس عادية. كما لا يكفي هذا القارئ تمكنه من أدوات البلاغة لكي يصل إلى «تنزيل» حمولتها، وإنما عليه أن يتقوى عليها بالمعرفة والاستعداد، أي أن يساهم في كتابتها مرة أخرى، لعله يصل إلى الأصقاع الرؤيوية التي تشي بها أبعادها.

وهكذا يتأكد الوعي الجمالي بالشعر وقيمة التشكيل في القصيدة، وهذا ما يجعل الشاعر محمد الأشعري واحدا ممن أدركوا هذه الهبة التي تعطي صاحبها بقدر إيمانه بها. فجاءت قصيدته «سرير لعزلة السنبلة» وغيرها من النصوص التي تحبل بها أعماله الشعرية طافحة بالصور العميقة والأساليب الشعرية المبتكرة والرؤية الضاربة في العمق الوجودي والعمق الإنساني.



• شاعر وناقد من المغرب.

الهوامش:

(١) عبد المنعم تليمة - مدخل إلى علم الجمال الأدبي - دار قرطبة للنشر - ط.ج. البيضاء ١٩٨٧ ص ٧٨.
(٢) المرجع نفسه -ص ٨٢.
(٣) محمد الأشعري - أعمال شعرية - منشورات اتحاد كتاب المغرب، دار الثقافة، البيضاء ٢٠٠٥، مقدمة الأعمال.
(٤) محمد الأشعري - أعمال شعرية - المصدر نفسه ص ٣١٢.
(٥) محمد الأشعري - أعمال شعرية - (م.س) ص ٣٢٣ - ٣٢٤.
(٦) عبد المنعم تليمة - مدخل إلى علم الجمال الأدبي (م.س) ص ٣٥.
(٧) نقلا عن: عبد الكريم حسن - المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق - شراع للدراسات والنشر والتوزيع - دمشق ١٩٩٦ - ص ٦٦.

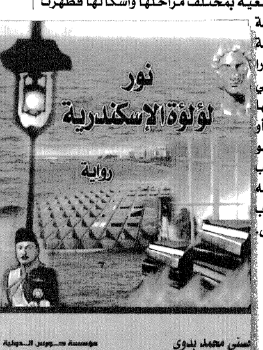
الواقعية اللامرئية في رواية «نور لؤلؤة الإسكندرية»

شوقي بدر يوسف *

«إذا كان وعينا يحتوي على خبراتنا الشخصية الماضية كلها، فإن الذاكرة ما هي إلا مجرد مصفاة كثيرة الثقوب»

هنري برجسون

في تراث الواقعية أبدع كتاب هذا التيار عددا من الأعمال الروائية الخالدة أصلت لظهور جوانب أخرى وأبعاد جديدة للواقعية، ومهدت لظهور نزعة طالت الواقعية بمختلف مراحلها واشكالها فظهرت الواقعية النقدية والإشتراكية والواقعية الجديدة غير أن هناك تيارا ظهر من خلال التجريب في مجال النقد أطلق عليها الواقعية اللامرئية، أو الواقعية النسبية وهو تيار عمل على التجريب فيه، والبحث في جوانبه المختلفة الكثير من كتّاب هذا الشأن الروائي الخاص.



ولعل البحث في هذه الرؤية الجديدة للواقعية من خلال النص الروائي والتعرف على دقائقه، لا يظهر إلا من خلال استقراء النصوص الروائية والتعرف على مكوناتها الخاصة». فعندما اقتحم واقعيو العصر الثاني الحد الفاصل بين الواقع المرئي والواقع اللامرئي، لم يجدوا غير الوهم الواقعي، واستمر الجدل حول حقيقة الرؤية الفردية للواقع. وقد تساءلت الكاتبة الألمانية أنا سيجرز عن حقيقة هذه الرؤية في رسالتين أرسلتهما الى جورج لوكاش عامي ١٩٣٨،١٩٣٩، تساءلت سيغرز في الرسالة الأولي عن المقصود بالواقعية، أهي «واقعية اليوم»، واقعية النظريات والمفاهيم، أم هي «الواقعية المطلقة» أي الاتجاه الى أكثر ما يمكن من الصدق الواقعي المتاح بلوغه في زمن معين». أما الرسالة الثانية فقد حملت من سيغرز انتقادا خاصا حول الواقعية وهي: إن ثمة شيئا يبدأ الآن ولا يزال حتي هذه اللحظة غير ناجز، وهو صياغة المعايشة الأساسية الجديدة، في عصرنا» (الرسالتان في كتاب جورج لوكاش دراسات في الواقعية، ترجمة د. نايف بلوز، ص ١٦٩، ١٩٠) (١) (استعمال الواقع، محمد خضير، آفاق عربية، بغداد ع ٧-٨، تموز- آب ٢٠٠١ ص ٨٢). ولعل ما قصدته أنا سيغرز في رسالتيها هو البحث عن هذا الوهم الكبير للواقع، هذا الوهم المنجز والمختبئ وراء معالم الحقيقة الظاهرة ملامحها، وأشياء أخرى تتحدث عنها ولكنها مطمورة في زوايا التاريخ. ولعل علاقة الإنسان بالأشياء في الواقع المرئي والواقع اللامرئي هو العمق أو درجة الإدراك التي يحاول الكاتب أن يصل إليه لينير الطريق أمام منجزه السردي، ويجعله على مستوي التلقي واضحا وسائغا، وكما حددت الروائية الفرنسية ناتالي ساروت لنفسها مفهوما خاصا للواقعية حين قالت: «ليست الواقعية بلا ضفاف،

وليس النص بلا حدود، وإنما الواقعية محاولة اتصال بين بطل وعالمه، وكاتب وقارئه، وتحديد مواقع جديدة لهذا الاتصال». وهو ما فعله الروائي حسني محمد بدوي حين صاغ روايته «نور لؤلؤة الإسكندرية» التي صدرت أخيرا عن مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع بالإسكندرية، والتي حاول أن يضع فيها رؤية جديدة لزخم واقعي أخذ من الواقع مكوناته المتراكمة ومزج مكونات هذا الواقع برؤية المتخيل الباحث عن حقيقة ما حدث، من خلال راو عليم يبحث وينقب ويشاهد ويحلل، ويحاول أن يضع الأمور في نصابها الصحيح، تحكمه طبيعة خاصة في البحث عن المجهول واقتحامه بشتى الطرق والوسائل.

العتبات الأولي للنص

يبدأ الاستهلال على مستوى الرواية بداية من الغلاف بثلاث عتبات دالة، كل منها يتوجه الى جانب من جوانب التأويل الكاشفة للتيمة الأساسية للنص، حيث تتبدى وقائع الزمان والمكان وتشظى كل منهما في جوانبه المختلفة وانبعاث خطوط التجربة التخييلية اللامرئية من خلال البعد الرئيسي للمكان المتمثل في واقع سكندري يأخذ من التاريخ أحجارا بالية قديمة ومخلفات لمعالم كانت يوما ما لها عالمها الخاص، وفي الوقت نفسه يأخذ من الواقع المعيش الآني في منطقة محددة هي منطقة لسان السلسلة المجاورة لشاطئ الشاطبي والموجود بجوارها مكان مكتبة الإسكندرية القديمة معالم الحياة الحديثة، هذه العتبات التي بدأ بها الكاتب النص هي على الترتيب: العنوان الذي أخذه النص وهو «نور لؤلؤة الإسكندرية» ولعل هذه التسمية في حد ذاتها تحمل داخلها شفرة النص والمفاتيح الأساسية لتلقيه، وهي تمثل إيحاء خاصا متواجدا داخل هذه المفردات الثلاث، وهو ما يعطي المتلقي إحساسا بالعثور على آليات التلقي لأول وهلة في مفتتح رؤية الكتاب، وهو بهذا العتبة الأولى يحدد ملامح المكان برؤية واضحة تماما، ويحدد أيضا بعض ملامح التلقي، كما يؤكد الإهداء وهو العتبة الثانية المباشرة للنص ما حدده

يبرز موقع السارد في واقع السرد منذ الوهلة الأولى لبوابة النص وبداياته

العنوان الظاهر على غلاف الرواية، حيث جاء الاهداء على هذا النحو «الى مكتبة قديمة أحرقت، وحديثة أنشئت كانت بينهما أرض خراب في مدينة رماد الأحباب»، ثمة توجهات وإضاءات تتلمس المعني الأدبي داخل هذا الاهداء الذي عبّر عنه الكاتب، وحدد من خلاله رؤية سوف تتحدد خطوطها في نسيج النص بعد ذلك، كذلك كانت البداية الأولي، والتي نعتبرها العتبة الثالثة للنص والتي أعطاها الكاتب عنوان «أقصوصيدة» وهو تعبير يحمل في طياته معني الأقصوصة والقصيدة في آن معاً طرح فيه الكاتب، وجسد من خلاله مقدمة شاعرية الملامح وضح فيها مناخ تلاحم الذات مع واقع المكان، ويؤكد الكاتب في هذه المقدمة أيضا ما دلل عليه في العنوان والإهداء من رؤية خاصة يتلاحم فيها الواقع المرئي مع الواقع اللامرئي، والمكان المحدد الملامح والمتمثل كما ذكرنا في الكورنيش، ولسان السلسلة المتدلي داخل بحر الشاطبي، وما يحيط بالمكان من ظواهر تتقارب وتتناقض، وتشكل بعدا واقعيا له زخمه الخاص، فعلى البعد يبدو كازينو «الأوبرج بلو» بصخبه وسهراته المعروفة، وعلى الطرف الأخر يقبع عالم المهمشين بصخبهم الخاص، وملامح معيشتهم في هذا المكان، من هذا المناخ يطل السارد بهويته الخاصة ويتبدل الزمان ويندثر الكازينو وتتغير الأحوال، وتظهر الأرض المحترقة منذ ألفي عام ونيف ويبرز المكان الذي طرأت عليه عوامل التغير عبر هذه السنين الطويلة حتي استقر على شكل منطقة عسكرية مقامة على ربوة ضخمة عالية، كانت هذه البدايات التي أطلقنا عليها عتبات النص والتي سوف يكون لها دور خاص في توهج الخطوط الأساسية التي صاحبت آليات النص والتي مهدت بعد ذلك الى أن يأخذ السارد موقعه الخاص من النص ليحكي ويسرد وقائع حياته الخاصة والعامة، ويحدد من هذا المكان أو المكان المجاور له طريقة حياة وأسلوب معيشة تطول شخصيات النص في مجهولها المعلوم، وفي معلومها المجهول.

السارد وموقعه من النص

يبرز موقع السارد في واقع السرد منذ الوهلة الأولى لبوابة النص وبداياته، إنه أشبه بسرد الذات، أو رواية الأطروحة، أو رواية السيرة التي تعتبر كنوع من اختراق الأبواب الموصدة للواقع. ويبدو في مطالع النص الأولي، وبعد العتبات المؤهلة للولوج داخله ثمة اختزال كبير لحياة الراوي السارد لواقع عالم شبه مغلق، يحتاج الى إضاءة من نوع خاص لإضاءته وتحديد نوعية المسار الذي يجب أن يتوجه إليه، حيث يختزل الكاتب في الجزء الأول من النص حياة الراوي منذ طفولته وحتى بداية طرح الأسئلة المطلقة التي يبحث بها عن الحقيقة: «كنت طفلا واعيا متنبها» (ص١٢)، «أصبحت صبيا تلميذا ناجحا» (ص١٣)، «اشتد عودي قليلا في صباي»(ص١٤)، «اتسع رويدا عالمي، عالم صباي وعرفت شاطئ البحر» (ص١٥)، «طالت ساقاي وذراعاي وقوي بدني»(ص١٥)، «وفي يوم مررت بحافة الأرض الواسعة الخربة، رمقت في نورها أحجارا متراكمة ومبعثرة» (ص١٦). وتتوالى الأسئلة في آلية متواترة باحثة عن كنه الحقيقة في مخيلة الذات، حول المكان وهويته الأساسية وما دار فيه من جدل منذ الزمن القديم وحتى الآن، وعن الزمن وتشظيه والبحث داخله عن لؤلؤة المعرفة، ونور الكلمة، والبحر والعلاقة الكامنة في ما يحتويه من أسرار وألغاز في هذه البيئة البحرية العجيبة، وهذه الأرض الواسعة التي كانت في يوم من الأيام مكتبة كبيرة عامرة بالنور والضياء والثقافة والفنون والعلوم وكل مظاهرالحضارة «معقول الأرض

دي هناك كانت فيها أكبر وأعظم مكتبة في الدنيا» (ص١٥) لحظة من الدهشة، وصرخة أطلقها الراوي حين وقف يشاهده مرات كثيرة. في هذا المكان الذي حدده السارد كمكان واقعي بدأ البحث عن لؤلؤة الإسكندرية، أمام أحجار المكتبة المتناثرة في كل مكان والناتجة عن الحريق الهائل الذي طوح بهذا الصرح الأسطوري الكبير، ومن خلال هذا الواقع المحدد يبحث السارد عن واقع آخر مختبئ غير مرئي في هذا المكان السحيق من الشاطئ الأسطوري، هو يتوجه الى البحر ليبحث بأدواته البسيطة عن واقع هو أولا وأخيرا موجود داخله، ولكنه له علامات خاصة في هذا المكان، هو يبحث عن تلك العلامات، كما أنه يحاول أن يجد إجابات للعديد من الأسئلة التي واجهته وتزاحمت في وعيه وإدراكه منذ طفولته المبكرة «أنا أقرب الى لسان السلسلة، السلم العالي الملتوي، على حديده رقائق صدئة مقشرة تطيّرها هبّات هواء، ورذاذ ملح، أنزل على درجاته الثلاثين الخشبية المشققة، آخرها مدفون في رمال، موقع براح، منخفض، موحش، خاو، في كل الفصول مهجور. رمال خشنة. حصى مزلّط. قواقع جافة فارغة. حشائش ميتة. روائح يود. عفن، زفر، رغم أن المكان ملقف هواء متطاير يصده حائط اسمنتي كالح شديد العلو، مقعر مبقور منخور. وعلى الرمل تحت الثقوب. جيوب سراطين كابوريا مصفرة كالعقارب. صراصير بحرية صغيرة. ديدان. نفايات حطام سفن يطوحها الموج وينزحها فتتشرب مواقع من الرمل بطين الشحم والزيت والنفط. أنتقي مواضع خطواتي بأمان» (ص١٦/١٧). في هذا الواقع المحدد الملامح، الشديد التوهج، يبرز واقع آخر في المخيلة يبحث عنه السارد من خلال هذه المفردات التي وضعها أمامه من مفردات شاطئ البحر، إنه يعكس بمفردات لغوية مستقاة من واقعه الخاص، والذي يمثل البحر عنصرا أساسيا فيها لقرب سكنه منه، إنها مشكلات استعمال الواقع المزدوجة في فرضيات الجدل المترادف الذي يعكس

يبدأ السارد الراوي في معايشة واقعه الخاص من خلال هذه الجبلة الخاصة بطبيعته وهي الفضول وشهوة حب الاستطلاع

قضايا الواقع بكل ما فيها من مفارقات ومتناقضات: الوهم والحقيقة، البحث والانعكاس، الواقع والمتاهة، الوعي واللاوعي، مشكلات متجددة دائمة يحكمها الواقع المرئي ويصوغ منها ملامح الواقع اللامرئي في نهاية الأمر.

الواقع المرئي

يبدأ السارد الراوي في معايشة واقعه الخاص من خلال هذه الجبلة الخاصة بطبيعته وهي الفضول وشهوة حب الاستطلاع، والبحث عن الحقيقة بأي طريقة وبأي وسيلة كانت، لذا نراه حين يعثر على بغيته تحت رمال الشاطئ في منطقة السلسلة في خبيئة من الخبيئات المتناثرة على رمال الشاطئ، يسرع الى منزله في الشارع المؤدي الى محطة سوتر خلف المكان الذي كانت مقامة عليه مكتبة الإسكندرية القديمة والممتد في نهايته الى حدائق الشلالات، حتى ينفرد بهذا الاكتشاف الجديد والذي يحمل معه أمل أن يجد لؤلؤة النور داخله، الإقامة كانت في منزل كبير به حديقة واسعة مع جده لأبيه وهو الباحث الذي يحمل قدرا كبيرا من الثقافة العالية، معهم مدبرة المنزل وتسمى «أم برومي»، تزورهم كل يوم، وهي المسؤولة عن كل كبيرة وصغيرة في هذا المنزل. هذا الواقع المرئي للراوي يحمل معه في ذلك الوقت زمن الإسكندرية الكوزموبوليتانية حيث الأجانب والشوام يشكلون جانبا كبيرا من سكان المدينة، وهم يعملون في كل المهن والحرف الممكنة، حتى أن الجد حكى لحفيده مرة بأنه استعان بأحد عمال البساتين وكان يونانيا ويدعي (صوفيازيس) في تزيين حديقة المنزل بشجيرات وزهور من نوع خاص، كما أن التعامل في هذه المنطقة من المدينة يتم مع الأجانب من كل ملة وجنس، في شتى نواحي الحياة، يسرد الراوي أن الخواجة أريسطو يحضر يوميا من شارع دينوكراتيس ومعه سلطانيتي الزبادي يدفعهم له ويسأل عن الجد المسيو الكبير، الفرن الذي يتم التعامل معه في شراء الخبز هو مخبز «مينرفا»، وهو مخبز يملكه أحد الأجانب، محل البقالة يملكه الخواجة فوينكس، دور السينما التي يرتادها سكان الحي هي ستراند، ماجستيك، كونكورديا، لاجيتيه، متروبوليتان، وكلها أسماء لأصحابها الأجانب، الشوارع تحمل أسماء هوليوبوليس وممفيس وبوزوريس وطيبة وكوتاهية وبيلوز، طبيب الأسرة هو الدكتور «ليفانتي أوزفالدو» ويقطن في شارع الأسكندر الأكبر رقم ٣٥، حتى الصيدلية التي يتم التعامل معها هي صيدلية جورجياديس في شارع صفية زغلول هذا هو واقع الإسكندرية المسرود داخل النص والذي يمثل الواقع المرئي الكامنة فيه كل مقومات الحياة، المكان بكل ما يحمل من مفردات أجنبية يحملها الراوي داخله، ويتعامل معها في كل مظاهر الحياة حوله في ذلك الوقت، وفي تلك البقعة من الإسكندرية التي يحدها من الشمال البحر ومن الجنوب حدائق الشلالات ويتواجد فيها مكان المكتبة وعلى يسارها حي الأزاريطة ومحطة الرمل، كان هذا هو المكان بحدوده المعروفة أما الزمان فكان هو زمن الأجانب الذين كانوا في هذه المنطقة بكثافة كبيرة.

وكما تفتح الوحدة والعزلة التي يحياها الراوي في هذا المنزل آفاق البحث عن المجهول، ومحاولة اقتحامه، والوصول لحقيقة الواقع المرئي في شتى صورها، وأيا كانت. كانت مكتبة الجد الكبيرة وأسراره المندسة وراء مجلدات الكتب والمتمثلة في النوت والكراريس التي أدبج بها مذكراته وأسراره الخاصة، والكتب المحرمة

التي كان يحذر الراوي من الاقتراب منها هي ذلك المجهول الذي كان الراوي مدفوعا غريزيا للبحث داخله ومحاولة اقتحامه، وهو العالم المرئي داخل المنزل، لذا نراه يصر على الولوج داخل هذا العالم الغريب من وجهة نظره، وعلى معايشة هذا الواقع مدفوعا بغريزة حب الاستطلاع ونزعة الفضول المجبول عليها، يضبطه الجد يوما وهو يقرأ في إحدي الكتب المحرمة فيؤنبه، ويختفي الراوي يوما بليلة بعيدا عن نظر الجد حياء وخجلا، يسمع من الجد عن أحوال الثقافة والمثقفين والندوات في الإسكندرية، يخبرها الجد بأنه أكل مش وطماطم مع بيرم والنشار وقاعود، يحدثه عن سلامة موسى وكتبه، و الموسوعي الكبير عبد الحكيم الجهني عقاد الإسكندرية، وبعض الأدباء الشبان أمثال محمد البسيوني وعبد الوهاب المسيري و ح. ب والقاص الكبير نقولا يوسف. يقتحم الراوي أيضا الأسرار العاطفية للجد حين يعثر على بعض رسائله، واعترافاته حول غزواته وعلاقاته النسائية، يدخل الراوي في العالم السري للجد من خلال اقتحامه لعالمه الخاص المتمثل في هذه الأوراق المخبئة في أماكن سرية للغاية «ضبطني جدي مرة اقرأ كتابا محرما، رماني بنظرة المتفاجئ وسحبه مني منذرا، وابتل وجهي من فرط حيائي واختفيت طوال النهار والليل، أما عن دوسيهاته ونوته السرية فهي كامنة في جب غائص بين وتحت مجلدات ثقيلة متوارية، اخفاها بمكره ودهائه، لا يبين منها طرف ورقة ولا غلاف. لكني بطلوعي فوق السلم بهدوء وتأن، ووجودي وحدي في البيت، احرك المجلدات لتنفرج ثغرة وراء أخرى دون ترك بصمة، حتى يصل كفي الى الدوسيه الأدني لينسحب معه آخر وراء نوتة وأخرى.. الى أن انزل الى السجادة واتربع واقرأ بنهم وأنقل سطورا، ويدوخني شعور طاغ بأنني اسرق، لكني أقول لنفسي» مجنون أنا حتى اعقل بعد أن أعرف» (ص٤٦) إنها الطبيعة الخاصة للراوي حب الاستطلاع وشهوة الفضول. ويعرف الراوي من قراءته لأوراق الجد عن أكثر من سعاد في حياة جده. هي إذن الحياة العاطفية لجده مثله الأعلى في الحياة، وكان ينقل من هذه الأوراق ما يحب أن يعرفه أكثر أو أن يحتفظ به في أوراقه الخاصة وفي ذاكرته، قرأ الجد ورقة كان قد نقلها فيها سر موت أمه وأبيه وأخته «دخل على حجرتي وفنجان قهوته بين إصبعيه رآني أمسك قلما وورقة بيسراي، اقترب وقرأ أول المكتوب»:... الحياة صعبة لا تطاق، مركب أبي غرقت واحترقت بمن فيها: أبي وأمي وأختي في نزهة عيد، هل حطمها (بمب) الصيد، حقا أم زعما؟ ومن حرق القاهرة؟ وكيف لا يقوى مثقفو البلد على منع النكبات؟.. ولم يكمل قراءة الورقة، أخذها وانقلب وجهه، تجهمت سحنته، غادرني واختفى» (ص٥٢). ويلم الراوي من شتات السطور في مذكرات جده مشهد الجنازة الجماعية في جبانة المنارة لأمه وأبيه وأخته، ويكتب عما عرفه عن أبيه وحياته الخاصة وعمله مع أخيه في صناعة السفن الكبيرة على رمال شاطئ الأنفوشي، وزواجه من أمي الفتاة اليونانية أبنة البلد التي كانت تعيش في حي العطارين بعد سلسلة من الغراميات التي كان يمر بها الأب مع فتيات يونانيات أخريات، ويسترسل الراوي في وصف مشاهد اللقاءات التي كانت تتم بين الأم والأب في مرحلة الشباب، وزواجهما الذي تم بزفاف شعبي مفرح، وأوضح الراوي أنه ورث عن أمه أنها كانت لا تحب كل أنواع اللحوم ما عدا البساريا، وقد ورث عنها الأبن هذه الخاصية وأصبح نباتيا بالوراثة، وكانت اسمها «إيفيتا» «: والجميل في حكايتهما (الأب والأم) انه قال لها: يا ايفيتا خليكي على دينك. قالت له: لأ، دين الحب واحد.. أسلم. ولا يمانع بابا ولا ماما، قال لها: (أنا اعمل اجريجي)، قالت له (مصري اجريجي واحد).. حكاية ما اجملها» (ص٦٢). كان الجد أيضا على صلة بالفتوات، ويرتاد مقاهي ونوادي ليلية مثل: الكريستال، نيوبار، ديانا ماي فير، جوردون، سبلندد، ويختلط بالفتوات وأهمهم (علي فللينا) الذي كان يحب جدي ويحترمه ويستفيد بعلمه، وكان علي فللينا له رجاله الذي يسرقون عربات النقل والكاميونات التي تحمل البضائع الانجليزية الى الميناء في وضح النهار في شوارع باب الكراستة والطرطوشي والسبع بنات، كان جدي في أوراقه يبرئ نفسه من الانخراط في هذه المغامرات والمخاطر ولكنه كان يقول إن بضائع كثيرة كانت تخطف وتباع، وكان جدي ماهرا للغاية في لعب الكوتشينة ونادرا ما كان يهزم في هذا المجال حتي لقب بملك الكوتشينة في الإسكندرية وكان كثيرا ما يسهر في ملاهي مونسينور والاكسلسيور وميرامار وكوت دازور والأوبرج بلو وهو الملهي الذي كان الملك فاروق يحضر فيها لمشاهدة الراقصات والفتيات الجميلات، وهناك سهّل له المعلم الكبير على فللينا اللعب مع الملك عن طريق بوللي ومحمد حسن مرافقي الملك في سهراته، وكان للجد أيضا علاوة على أسراره وألغازه العاطفية أسرارا مالية وثمة مغامرات عن كنوز وآثار في منطقة مياه أبي قير حيث تقبع مدينة «هيراقليوم» تحت الماء في هذه المنطقة. وينتقل الواقع المرئي الى شخصية «أم برومي» مدبرة منزلنا التي أعاملها وكأنها أمي، أحكي لها عن أسراري وهي تحكي لي عن واقعها المرئي في الحياة، وعن أبنها برومي وكيف وصلت به الحال الى أن أصبح متصوفا، وتمثل أم برومي الشخصية الثانية في حياة الراوي بعد الجد مباشرة، وتأثيرها كبير للغاية في حياة الجد والراوي والأسرة بأكملها، لذا كانت تمثل في الواقع المرئي داخل النص مساحة

يلم الراوي من شتات السطور في مذكرات جده مشهد الجنازة الجماعية في جبانة المنارة لأمه وأبيه وأخته

كبيرة لها دلالتها الخاصة. وهو ما يمثل العالم المتوازن المتشكّل من أشياء لها مقومات الحياة ولكنها تخفي ورائها عالما آخر يعجز المرء عن اكتشاف كنهه وهو ما تسجله الرواية هنا من واقع ووقائع غير مرئية، نشعر بها ونحسها ونحاول فك لغزها، أحيانا ننجح في ذلك وأحيانا أخرى نعجز عن الوصول الى ما نبتغيه في هذه التجربة.

الواقع اللامرئي

في آليات الخيال الفانتازي (الأسطوري والرمزي) حين يود الكاتب أن يصل الى ما وراء الواقع المعلوم، فإنه لن يستغني عن المرور عن الواقع المرئي ذاته، وفي رواية «نور لؤلؤة الإسكندرية» نجد أن الواقع اللامرئي يتحرك عبر مكونات الواقع المرئي ذاته، وعبر الممارسات التي توقّعها الشخصيات في نسيج النص، فالتوقيع العام الخارجي الموضوعي لمصادر القصة وسردياتها لن يغني عن التوقيع الخاص بتحولاتها الداخلية، فما يقوم به الجد والحفيد داخل النص من ممارسات يتولد عنها محاولات داخلية لبلورة العلاقة القائمة بينهما. الحفيد يريد أن يعرف كل شيء من خلال كل شئ متاح أمامه، البحر والشاطئ والمكان ومكتبة الجد وأوراقه الخاصة وما تقوله وتحكيه أم برومي، والجد يحاول أن يبعد الحفيد عن هذه المعرفة، خصوصا ما هو متصل بحياته هو الخاصة، كما أن البحث الذي يقوم به الكاتب من خلال الراوي يكتسب صفة الخصوصية وتزداد قوة حضوره خاصة حينما يوغل الراوي والسارد معا داخل الفعل القصصي المتواتر داخل الحدث، لكشف ما هو غير مرئي على مستوى الكلمات وعلى مستوى التلقي لدى الكاتب والقارئ في آن معاً، يؤيد ذلك الكاتب الفرنسي آلان روب جرييه حين يقول «: هناك نقطة جد هامة، وهي المركز الذي منه ينطلق السرد ويتشكل، بعبارة أخرى، فما هو مرئي لا يلتقطه كائن نكرة، مجهول ومحايد، بل إنسان خاص، يحتل في الرواية موقعا دقيقا ومضبوطا سواء في الزمان والمكان» (رؤية آلان روب جرييه حول الرواية والواقع ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون، الدار البيضاء، ١٩٨٨ ص ١٤ وما بعدها).

حين يود الكاتب أن يصل الى ما وراء الواقع المعلوم، فإنه لن يستغني عن المرور عن الواقع المرئي ذاته

والراوي أو السارد في الرواية هو الشخصية غير النمطية ولا الاعتيادية، فهو المحرك للأحداث والمحلل لها والمراقب لمكوناتها، وشخصيات النص قليلة للغاية الأساسي فيها هو الراوي والجد وأم برومي، ولكل منهما واقعه المرئي واللامرئي داخل النص، فالراوي وبحثه الدائم عن الحقيقة من خلال أشياء كثيرة هي التي تشكل شخصيته ودرجة وعيه فهو من خلال المحارة التي كان يبحث عنها في شاطئ البحر، الأسرار والألغاز المنبثة في كتب الجد وأوراقه شديدة الخصوصية، وتاريخ الأسرة الذي كان يسجله في أوراقه الخاصة، والحادثة المأسوية التي أودت بحياة أبيه وأمه وأخته، والتصرفات المريبة التي كان يمارسها الجد خاصة واقعة اليوم الذي نزل فيه الجد الى البدروم لينقل بعد أشيائه الخاصة، وفي الصباح اكتشف الراوي أن ما من أحد وطأت قدمه البدروم فلا آثار لذلك على الإطلاق، الأوراق التي كان مسجلا فيها بعد أفكار عن وجود كنوز وآثار في منطقة أبي قير ورفض الأبن حسن في مساعدة والده (الجد) في استخراج هذه الأشياء من تحت مياه المنطقة، وطبيعة العلاقة التي كانت بين الأب والأبن آنئذ، والحجارة المتناثرة مكان مكتبة الإسكندرية القديمة والبقايا الدالة على وجود آثار لأوراق البردي التي عفي عليها الزمن وحولها الى مواد أولية أخرى، الخوف المسترسل في الزمن كما جاء في النص «: وأذكر أني في زمن قادم: قلت وكتبت كثيرا، وما كتبت إن ضاع هل استرده حتى لا يضيع مرة أخرى؟ وهل اعترف إني ضعيف وأنت ضعيف أيضا. وتلك شجاعة أخرى، في صباي أشحذ الجرأة، أي أفتقر إليها، يعني: جبن داخلي، وكنت أجن بهاجس خوف، وخوف من الجبن، ويهوسّني في الصحو والمنام» (ص١٩). من خلال تلك التهويمات التي مر بها الراوي حين وقف يتحدث مع أم برومي عن رسالة الماجستير المكلف بإعدادها، والحلم الذي مر به وارتفع به الى القمة ثم نزل به الى السفح، والمكتبة وما مر بها من أحوال، والتعاويذ السحرية المنبثقة من رسالة الإله (تحوت) المصري مخترع الكتابة والرياضيات، والخوف من المجهول حين مناقشة رسالته أمام العسكر واتباعهم الذين حرقوا كل شيء بما في ذلك نور المكتبة، يظهر الواقع اللامرئي من خلال أضغاث الأحلام التي مر بها الراوي والتي شكلت واقعا جديدا، حيث بدأ الجميع يهرم ويشيخ والواقع يتغير ويتبدل الحال من زمن الراوي الذي كان يبحث في رمال شاطئ البحر في منطقة السلسلة عن محارة اللؤلؤ الى عالم المسرح الذي دخله كاتبا له رؤيته الخاصة وتجربته الإبداعية في الحياة والفن والأدب.

لقد كانت التجربة الواقعية في رواية «نور لؤلؤة الإسكندرية» حالة من حالات الكتابة المتوهجة، ولعل تجربة الكتابة عنها، وتجربة التلقي لها يحتاجان الى درجة من الوعي تتساوى مع ما يحمله النص من قضايا، ورؤى خاصة حملتها تجربة الكتابة فيها، وأعتقد أن الكاتب قد صنع لنا نسخة مصغرة من نسخة الواقع الكبير، إنها رواية جديرة بالقراءة وبتمعن كبير.

---

*كاتب من مصر



«أسبوع الفيلم الفلسطيني» في عمان:

مخرجون جدد يرتقون إلى مستوى الجرح ويتخذون السخرية وسيلة تعبير

أحمد طمليه *



احتضنت عمان مطلع هذا الشهر في مسرح البلد فعاليات «أسبوع الفيلم الفلسطيني» الذي نظمته الهيئة الملكية الأردنية للأفلام بالتعاون مع مؤسسة فنون الشرق ومسرح البلد. واشتملت العروض على جملة من الأفلام التسجيلية والروائية المتفاوتة الطول، أنجزها مخرجون فلسطينيون وعرب خلال اكثر من عقدين، الأغلبية منها من بين النتاجات الجديدة التي عرضت في العديد من المهرجانات السينمائية العربية والعالمية، ونال البعض من صانعيها جوائز رفيعة بالإضافة إلى ثناء واعجاب النقاد والحضور.





وكان من ضمن الأفلام المعروضة فيلم «اتمنى» لشيرين دعيبس، الحائز على جائزة الفيلم القصير في مهرجان دبي السينمائي الدولي قبل عامين، وفيلم «ظل الغياب» لمخرجه نصري حجاج، وهو من النوع التسجيلي الذي عرض في مهرجان دبي وقرطاج وروتردام، وفيلم «على السكيت» لسامح الزعبي، و«يويا» لعماد احمد، و«عودة إلى البيت» لعمر القطان، بالإضافة إلى فيلمي «معلولا تحتفل بدمارها» و«عرس الجليل» لميشيل خليفي، وفيلم «المنام» للسوري محمد ملص، وفيلم «نعيم ووديع» لنجوى نجار، وفيلم «ملح هذا البحر» الذي يعد من احدث إنجازات الأفلام الروائية الطويلة الذي عرض في مهرجان كان السينمائي الدولي الأخير للمخرجة آن ماري جاسر.

وقد انطوت الأفلام المعروضة على تطور واضح في الوعي الفلسطيني سينمائيا، وكيفية التعامل مع المأساة الفلسطينية، فبعد أن كان الفيلم الفلسطيني إلى وقت ليس ببعيد يتحدث عن احتلال، وقمع، وإرهاب، وحواجز، وشعب بسيط أعزل يواجه جيشاً مدججا بالأسلحة والعتاد، ضمن سياق النحيب والعويل والبكاء على وطن ضاع، صرنا نلمس ارتقاء بالوعي على صعيد الهمّ الفلسطيني، وعروضا تخاطب الروح والعقل والوجدان، وإظهار الشعب الفلسطيني في بعض الأفلام باعتباره شعبا مدنيا متحضراً، والإلحاح على طرح فكرتي «الحنين» و«الهوية» بأساليب سجلت إبداعات فلسطينية سينمائية عن كل جدارة واستحقاق.

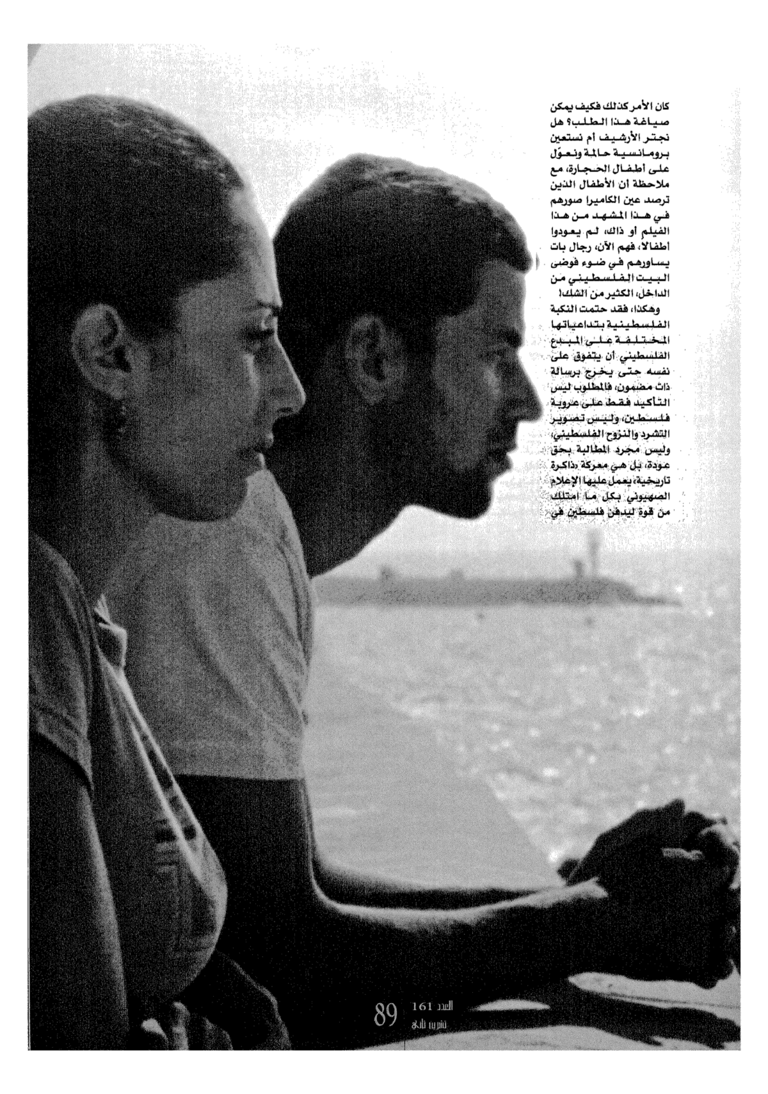
أحدث أفلام الأسبوع كان فيلم «ملح هذا البحر» للمخرجة آن ماري جاسر إنتاج عام ٢٠٠٨، ويحكي هذا الفيلم قصة الشابة الفلسطينية ثريا (سهير حماد) التي ولدت في بروكلين بنيويورك وقررت العودة للإقامة في بلدها الأصلي فلسطين. لكن بمجرد وصولها إلى المطار حاملة جوازاً اميركيا تكتشف معنى الحواجز والإغلاق ومعنى أن تكون فلسطينياً. ثم تذهب ثريا إلى رام الله حيث تلتقي بالشاب عماد (صالح بكري) الذي يحلم بالحصول على تأشيرة للرحيل إلى كندا. ونلاحظ كيف يثير الفيلم قضية الهوية الفلسطينية، وكيف ينطوي على اكثر من إيحاء، فهناك ما هو مرتبط بقصة شابين ينجذبان إلى بعضهما، وهناك ما هو أبلغ من ذلك ويتجلى على سبيل المثال بمشهد البطلة حين تذهب لزيارة بيت جدها في يافا الذي تسكنه إسرائيلية والذي بقي كما هو، وتقول ثريا في هذا السياق إنها مستعدة للتخلي عن البيت شريطة الاعتراف بأنه كان لها ولأهلها وسُرق منها.

وعلى الصعيد السياسي حمل الفيلم موقفاً فلسطينيا إنسانيا يقضي بإمكانية الاعتراف بإسرائيل إذا ما اعترفت هي بحقهم وإذا لم يستمر مسلسل البطش والاعتداء. ثم ندخل في تفاصيل تكشف مقدار تجذر الحق الفلسطيني في فلسطين، وهذا ما نستدل عليه من مشهد ذهاب ثريا لاستعادة حق جدها من الأموال التي كان يودعها في «المصرف الفلسطيني البريطاني». وعندما تفشل في استعادة حق جدها الذي تحفظ المصرف على أمواله بعد النكبة تسطو مع رفاقها على المصرف، وتستعيد المبلغ الذي تم التحفظ عليه وبعض الأموال الأخرى «كفائدة».

الجديد بالفيلم، بل وبموجة الأفلام الفلسطينية الجديدة، ارتقاؤها في التعامل مع الحالة الفلسطينية، فهي بعيدة عن تصوير الاحتلال بمعناه العسكري المجرد، وتركز على تصويره بالمعاني النفسية والوجدانية، وهذا ما يتجلى في غياب السلاح والعنف العسكري في الفيلم، حتى عملية السطو تتم باحتيال وتصب لكن بسلاح من دون رصاص، لإعطاء رسالة في المجمل مفادها الانحياز للحياة في فلسطين، واستعادة رمزية لها عبر أعمال تدل على إمكانية استعادة الحق. من الإشارات اللافتة الأخرى في الفيلم ما يتكرر مع ثريا كلما وجدت نفسها في مواجهة جندي يعيد عليها الأسئلة نفسها: أنت من أين؟ كانت تقلب السؤال وتعيده عليه: أنت في الأصل من أين؟ وقد حمل الفيلم قدراً كبيراً من السخرية، التي باتت ملازمة للكثير من الأفلام الفلسطينية الجديدة، وكان لسان الحال يقول: «شر البلية ما يضحك».

إن المتابع للتجارب السينمائية الفلسطينية الجديدة يكتشف مقدار التطور الذي طرأ على الوعي الفلسطيني، فمن أفلام العويل والنحيب، إلى أفلام السخرية السوداء المرّة، ومن تلعثم في البدايات عن كيفية التعبير عن الهم الفلسطيني، إلى صراحة متناهية وجرأة قل نظيرها. وللإيضاح أقول أن السينما الفلسطينية تلعثمت في بداياتها أمام الجرح الفلسطيني، وساد الاعتقاد أن عين الكاميرا يجب أن تسلط دائما على الدم النازف، والنزوح والتشريد، والاقتلاع والمجازر. وفي المجمل فقد بدأت السينما الفلسطينية مفتعلة ومنفعلة حائرة في اختيار الأداة التي تعبر بها عن الجرح. فهل المطلوب تأكيد عروبة فلسطين؟ وإذا





كان الأمر كذلك فكيف يمكن صياغة هذا الطلب؟ هل نجتر الأرشيف أم نستعين برومانسية حالمة ونعوّل على أطفال الحجارة، مع ملاحظة أن الأطفال الذين ترصد عين الكاميرا صورهم في هذا المشهد من هذا الفيلم أو ذاك، لم يعودوا أطفالا، فهم الآن، رجال بات يساورهم في ضوء فوضى البيت الفلسطيني من الداخل، الكثير من الشك!

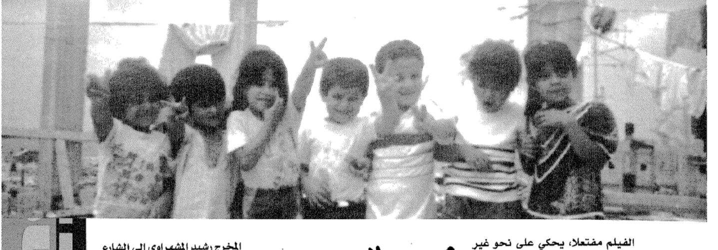
وهكذا، فقد حتمت النكبة الفلسطينية بتداعياتها المختلفة على المبدع الفلسطيني أن يتفوق على نفسه حتى يخرج برسالة ذات مضمون، فالمطلوب ليس التأكيد فقط على عروبة فلسطين، وليس تصوير التشرد والنزوح الفلسطيني، وليس مجرد المطالبة بحق عودة، بل هي معركة «ذاكرة تاريخية» يعمل عليها الإعلام الصهيوني بكل ما امتلك من قوة ليدفن فلسطين في



ذاكرة جيل النكبة، ويرسم أوهاماً وخرافات في ذاكرة الأجيال التي تليه، فكان على المبدع الفلسطيني أن يكون بمستوى التحدي وأن يقلب السحر على الساحر. غير أن البداية، كما أشرت، بدت «مرتبكة»، تسودها حماسة مباشرة، لا تفضي إلا لحماس وعويل وبطولة مصطنعة لا تمت لأرض الواقع بصلة.

ولعل أسوأ البدايات في السينما الفلسطينية، هي تلك التي بدأت بمبادرات عربية، أو ذات الإنتاج العربي، حيث لوحظ أن الغاية من هذه الأفلام «تطييب الخواطر» وادعاء القيام بالواجب تجاه القضية الفلسطينية، دون الاهتمام بالحد الأدنى من المعايير الفنية، وينطبق ذلك على الفيلم اللبناني «الفلسطيني الثائر» ١٩٦٩ قصة وبطولة غسان مطر، وغيره الكثير من الأفلام التجارية التي راحت تصور بطولات عربية وفلسطينية ما أسهل أن يكتشف المشاهد زيفها حين يلاحِظ أن واقع الحال على أرض الواقع لا يعكس بتاتاً ما تبشر به تلك الأفلام، سواء كانت روائية، أو وثائقية.

ومن الاخفاقات اللافتة في هذا السياق فيلم «ناجي العلي» الذي صور عملياً النكبة الفلسطينية وأحداث لبنان، وهو من إخراج الراحل عاطف الطيب، وقد كتب السيناريو بشير الديك، وأدى دور ناجي العلي الممثل نور الشريف. فعلى الرغم من الإمكانيات التي وفرت لهم، والإمكانيات الإبداعية التي يتحلون بها على الصعيد الشخصي، إلا أنهم لم ينجحوا بإنجاز فيلم بمستوى القضية الفلسطينية، ولا بمستوى ناجي العلي. إذ ظهر



الفيلم مفتعلا، يحكي على نحو غير موفق عن مأساة الشعب الفلسطيني، ولا يحكي عن ناجي العلي، اللهم إلا إطاراً في صورة. وليته لم يحك فعلاً عن ناجي العلي، وظل الفيلم مكرساً للحديث عن الهجرة الفلسطينية إلى لبنان إثر النكبة، والنكسات العربية التي تتالت، واجتياح بيروت، وخروج المقاومة الفلسطينية من لبنان. فلو ظل الأمر كذلك لربما وجد المخرج الفرصة لأن يسهب بالقول عن هذه الجوانب. ولكن عدم النجاح في تجسيد شخصية ناجي العلي، وعدم فهم مدلولات رسوماته التي كانت متتالية، متشابهة، وكأنك تتابع رسماً واحداً لسلسلة رسومات كلها تنقل ما ظل يتردد على لسان «حنظلة» في سياق الخذلان العربي والعنجهية الإسرائيلية، جعل شخصية ناجي العلي في الفيلم السينمائي أشبه بكاريكاتير، فالأحداث تدور من حوله، وهو غاضب متوتر، يدخن السيجارة تلو السيجارة، ويراقب بحسرة وألم، دون أن تأخذ هذه الشخصية أي بعد درامي على العكس فلقد كان الحدث هو بطل الفيلم، وكان تأثر المشاهد بخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت مثلاً أكبر من تأثره بحادثة اغتيال ناجي العلي نفسه، ولم يُقبل المشاهد على هذه النتيجة لولا أن الفيلم دفعه إليها دفعاً.

هذه واحدة من اخفاقات عربية عديدة لم ترتق إلى مستوى الجرح الفلسطيني. ولكن، ومع مرور الوقت، راح يتنامى ما ينذر باشتعال إبداعي آخر، على أيدي مخرجين فلسطينيين من أمثال المخرج

ثورة حتى النصر

ميشيل خليفي الذي فاجأ المهرجانات الدولية بفيلمه «عرس الجليل»، وتبعه بفيلم «حكاية الجواهر الثلاث»، والمخرج رشيد مشهراوي بأفلامه التي نذكر منها «حيفا» و«حتى إشعار آخر»، وإيليا سليمان بـ «سجل اختفاء» ثم في تحفته السينمائية «يد آلهية»، وهاني أبو اسعد بـ «عرس رنا - القدس في يوم آخر» و«الجنة الآن» الذي استطاع من خلاله أن يحرز أهم انتصارات السينما العربية في تاريخها بعدد كبير من الجوائز العالمية.

لقد بدأ الخطاب الفلسطيني من خلال أفلام هؤلاء المخرجين ساخراً إلى حد التهكم من واقع الحال. فهل حقاً، لا يزال، في أواخر القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، ثمة احتلال لشعب، وليس فقط لأرض، وحواجز أمنية، وفوهات بنادق موجهة نحو طلبة مدارس. في فيلم «حتى إشعار آخر» نزل المخرج رشيد المشهراوي إلى الشارع الفلسطيني، إلى أحد البيوت في غزة بالتحديد، ليرصد لنا حياة أسرة تعيش في ظل منع تجول. وفي فيلم «عرس رنا» المأخوذ عن قصة للكاتبة الفلسطينية ليانا بدر حاول المخرج خلط العام بالخاص وأن يحكي قصة فتاة تبحث عن خطيبها لإتمام ارتباطهما لنرى من خلال ذلك فلسطين وما يجري في فلسطين، وفي فيلمه الثاني «الجنة الآن» يخوض المخرج هاني أبو اسعد في قضية أكثر حساسية، بل إنها أكثر القضايا حساسية على الساحة الفلسطينية، وهي العمليات الاستشهادية.

في فيلم «الجنة الآن» لاحظنا بدايات التحول في السينما الفلسطينية، فلم يعكس الفيلم مثلا الاحتلال الإسرائيلي بحضوره الفعلي، فيما ظهرت انعكاساته على الفلسطينيين الذين باتوا يتواصلون برتابة شديدة، والنقمة والغضب جراء القهر والاحتلال تثقل صدورهم. وليكشف فيلم «الجنة الآن» مقدار الجرأة والقدرة التي وصل إليها المبدع السينمائي الفلسطيني، الذي بات بمقدوره أن يتناول أكثر القضايا حساسية ويطرحها خدمة للقضية.

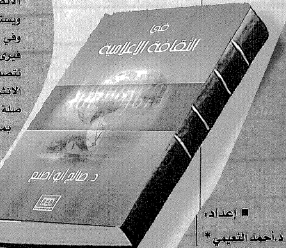
إن هذا الخطاب السينمائي الفلسطيني الجديد يتنامى، وما جاء في عروض أسبوع الفيلم الفلسطيني الأخير، يؤكد على تنامي هذه الروح الابداعية التي راحت تتعامل مع فلسطين ليس باعتبارها مجرد أرض مغتصبة، بل ثمة شعب لهذه الأرض، وهذا الشعب متعلم، ومثقف، والأغلبية من شبابه تحمل شهادات من أعرق الجامعات العالمية. وهذا الشعب ليس مجرد شعب فلاح يحرث الأرض بطرق بدائية، بل هو متعدد الاهتمامات والإبداعات، وقادر على إدارة دولة حديثة والعيش فيها.

عموماً، ثمة خطاب سينمائي جديد فيه من الوعي ما يجعله قادراً فعلا على التأثير على الراي العام.

•كاتب أردني

إصدارات

■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *



في الثقافة الاعلامية

للدكتور صالح أبو اصبع

عن أمانة عمان الكبرى، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد بعنوان «في الثقافة الإعلامية» من تأليف الدكتور صالح أبو اصبع، الأكاديمي في جامعة فيلادلفيا.

يقع الكتاب في (١٩٥) صفحة، ويضم توطئة، وخمسة فصول، وهذه الفصول هي: الفصل الأول وعنوانه: كيف ندرس الاتصال في تراثنا؟ والفصل الثاني وعنوانه: مصداقية الكلمة في الثقافة العربية وصلتها بالإعلام، أما الفصل الثالث فعنوانه: أجندة للعلاقة بين الثقافة والاتصال الجماهيري في الأردن، بينما جاء الفصل الرابع بعنوان: الإبداع وتكنولوجيا الاتصال الجماهيري: اقتران أو افتراق؟ وقد جاء الفصل الخامس والأخير بعنوان: الثقافة المعلوماتية: تعقيب على ثلاث أوراق.

يذهب المؤلف في الفصل الأول إلى أن الاتصال هو النشاط الذي يجعل الحياة ممكنة، وبه يحقق الانسان تفاعله مع غيره من البشر والكائنات. وعن طريقه ينجز أعماله، ويحقق ويعيش لحظات فرحة وترحه. ومن خلال النشاط الاتصالي يتم نقل العادات والتقاليد ويتم تعزيز القيم في المجتمع أو خلخلتها، ومن خلاله تتم عملية التعليم والتنشئة الاجتماعية، ويتم نقل المعلومات والآراء. ويظل الاتصال هو النشاط الأساسي للإنسان، يعبر فيه عن مشاعره وأفكاره ويستخدمه لتسيير مصالحه.

وفي الفصل الثاني يسعى المؤلف إلى شرح مفهوم الثقافة، فيرى بأن مصطلح الثقافة من المصطلحات التي تحمل دلالات تتصف بالعمومية حيناً وبالخصوصية حيناً آخر، وبين الدلالات الانثروبولوجية الاجتماعية للثقافة والدلالات الأدبية للمصطلح صلة وثيقة، فقد لاحظ باحث عربي أن مفهوم الثقافة يخرج بمعان ثلاثة أساسية: معنى لغوي، وآخر فكري، وثالث اجتماعي. والمعنى اللغوي معنى معجمي لا حاجة للخوض فيه. وقد تبنى الدكتور مصطفى حجازي تعريف «تايلور» للثقافة بمفهومها الاجتماعي الواسع، وهو أكثر التعريفات شيوعاً في الدراسات الانثروبولوجية، وهذا التعريف يرى أن الثقافة هي تلك المركبة التي تتضمن المعارف والمعتقدات والفن والحق والأخلاق والأعراف، وكل الاستعدادات والعادات الأخرى التي يكتسبها الانسان باعتباره عضواً في المجتمع.

وفي الفصل الثالث يؤكد المؤلف بأن الثقافة لا تزال تحتل مرتبة ثانوية في اهتمامات الدولة، بالقياس إلى الأمور الأخرى. أما الفصل الرابع فيذهب فيه المؤلف إلى أن ملكة الابداع عند الانسان كانت حرة منطلقة الآفاق منذ القدم، تبحث عن أساليب وتقنيات وأدوات يعبر فيها عن أحلامه وآماله، ويتواصل فيها مع الآخرين، ويحقق ذاته. وحين اهتدى الانسان إلى اللغة والخط والرسم والإيقاع والنحت واللون والريشة والازميل، اهتدى إلى وسائل يحقق معها وبها وجوده المتفاعل مع الآخرين، ومع البيئة، ولهذا كان الإبداع يمثل دوماً القدرة الخلاقة على ابتكار الجميل والممتع، الذي يعبر عن تفاعل الإنسان مع بيئته ويقدم رؤية جديدة سواء كانت كلمة أو رسماً أو إيقاعاً أو غير ذلك من أشكال التعبير الحديث كالسينما والتلفزيون معبراً فيها عن مجتمعه وهمومه وأمانيه وطموحاته.

ولا شك أن الحرية - برأي المؤلف - هي المناخ الملائم للإبداع الذي ينمو في ظروف تحقق للإنسان الثقة بالنفس والكرامة والمسؤولية وعدم الخوف من القيود والرقباء .. والتكنولوجيا هي الأداة التي بها يستطيع تنفيذ إبداعاته ونشرها، وفيما يتعلق بالحرية لا يمكن عزلها عن مفهوم حق الإنسان في الاتصال. أما فيما يتعلق بالتكنولوجيا فقد تتابعت الاكتشافات والاختراعات الهامة التي بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر الذي شهد اكتشاف الكهرباء واختراع البرق والهاتف والسينما وتطوير آلات الطباعة.

كما شارك في عدد آخر من الكتب، والمهرجانات، والمؤتمرات الأدبية والنقدية.

تتسم دواوين عبدالله رضوان الأخيرة بالميل العاطفي نحو المرأة، ليس بوصفها تمثل الرقة والجمال والحنان وحسب، بل بوصفها أيضاً تمثل معادلاً موضوعياً للقيم السامية في حياتنا، فهي صنو الوطن، وهي صنو الروح، ووجه الحضارة، ومبعث الأمل.

يقول الشاعر في القصيدة الأولى من هذا الديوان:

«من أي بحر أتيت
ومن أنت؟
من أي غيم تقطرت من حولي؟
وكنت أفيض على جبل من هواء
وساقاي في الريح»

ويقول في موضع آخر من القصيدة نفسها:

«وحيد كنسر عجوز
تحتي الخلائق تسعى
وملئي خواء السنين
وحلم مضى»



هكذا تصبح الأنثى بمعنى من المعاني ملاذاً للروح، فالشاعر هنا يشكو لها وحدته، ويشكو لها الخواء الذي أصابه، كما يفصح لها عن أحلامه التي فرت من بين يديه ومن رأسه.

وأكثر من ذلك، حين يدرك الشاعر أن المرأة هي التي تربطه بالأرض بوصفها معادلاً موضوعياً لها، فإنه يطلب منها أن تعيد إليه اضطرابه وجنونه:

«أعيدي إليّ اضطرابي
أعيدي جنوني إلى سَفَري
لأكون بلا معنى
بلا اسم...
لا وطناً يحتوي
لا رفاتي
.. ولا لغتي
كالسنونو...»

إنّ القارئ لقصائد عبدالله رضوان سرعان ما يكتشف أن الشاعر يظل حريصاً على ألاّ يترك أي نفور في صوره الشعرية، وأنه يحرص كذلك على أن يجعل من الصورة الشعرية صورة محلقة ومهذبة في آن، فليس في هذا الديوان صور ولا مفردات نابية، وليست فيه تعابير جارحة أو مخلة بإيقاع حياتنا اليومي:

«قاتل وقتيل أنا
ما ذوت شهوة النار فيَّ
وما انطفأ الحبُّ
أكتب اسم الحبيبة
أقمار أوصافها
وأهتف:
(ليلاي) أنت
وقاتلتي»

جملة القول: إن ديوان «نبيذ الغواية» للشاعر والناقد عبدالله رضوان إضافة جديدة لمنجز هذا الشاعر الذي ما فتئ يعمل على مشروعيه: الشعري والنقدي بدأب وإصرار ومثابرة.

نبيذ الغواية

لـ «عبدالله رضوان»

عن دار البيروني للنشر والتوزيع في عمان، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «نبيذ الغواية» للشاعر والناقد عبدالله رضوان.

يقع الديوان في تسع وسبعين صفحة، ويضم عشر قصائد هي: ولد الريح، قيثارة الرعد، خلاخيل للشهوة، جنون السنونو، مملكة الناي، جرح القرنفل، بنفسجة للروح، أسرار جسد رقراق، ثم غوايات أخيرة.

ومن المعروف أن عبدالله رضوان شاعر وناقد ناشط في الساحة الثقافية الأردنية والعربية، فقد صدر له قرابة خمسة وعشرين كتاباً ما بين الشعري والنقدي.

إصدارات

للنخيل قمر واحد

لـ «علي البتيري»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، وطباعة دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، صدر ديوان شعر جديد بعنوان: «للنخيل قمر واحد» للشاعر علي البتيري.

يقع الديوان في (١٥٤) صفحة، ويضم ثماني عشرة قصيدة، بدأها الشاعر بالقصيدة التي حملت عنوان الديوان، ومن عناوين القصائد الأخرى: قصيدة النهر، عاشق السنبلة، مطر غريب، حصاد الأسئلة، شيء من طقوس العشق في الغربة، الكلمات الأخيرة في دفتر الشهيد، أوراق من دفتر البحر .. وغيرها.

إن صاحب هذا الديوان الشاعر علي البتيري، غنيٌ عن التعريف، فهو واحد من الذين اغنوا الساحة الشعرية الأردنية بأشعارهم الموجهة للكبار والصغار، فقد استحوذ أسلوبه الغنائي في قصائده على اهتمام الملحنين والمطربين الأردنيين والعرب، فأحال بعضهم بعض قصائده إلى أغنيات في غاية الروعة والشفافية، وهي الأغنيات التي حصدت أرفع الجوائز على الصعيدين المحلي والعربي.

وفي هذا الديوان «للنخيل قمر واحد» يحافظ البتيري على نسقه الغنائي، وإيقاعه العذب، كما يظل شاعراً ملتزماً بأمته وهمومها وأوجاعها وطموحاتها، وأحلامها، وآمالها، وآلامها... وليس أدل على ذلك من عناوين بعض قصائده. فقد وردت كلمة «الشهيد» على نحو مباشر في ثلاث من قصائده، وهذه القصائد هي: الكلمات الأخيرة في دفتر الشهيد، وما الذي ضيع الشهداء، وبيان لشهيد الانتفاضة.

يبدأ الشاعر قصيدته الأولى من هذا الديوان، كما يلي:

«قمر ناهض من دم الأرض،
يسبح مثل الرغيف المدوّر في أفق الجائعين
تصير الغيوم مرايا لأحلامه
في فضاء النخيل..
فيلقي على المهج الظامئات لطيف الندى
مطر المستحيل
ويضحك كالطفل في شرفات المدار الحزين»،

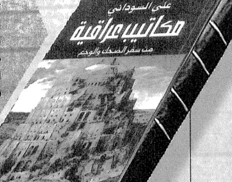
ومثل هذه البداية تؤكد على عمق اللغة في قصائد علي البتيري، كما تؤكد قناعته بأن يظل شاعراً ملتزماً منذ بداية ديوانه حتى آخر جملة فيه.

وعلى صعيد الصورة الشعرية فإن صور البتيري مبتكرة، فيها قوة الإيحاء، وقوة التركيب في الوقت نفسه؛ لذلك من المستحسن أن نعود إلى القصائد، يقول الشاعر في قصيدة بعنوان: أوراق من دفتر البحر: «أيها البحر الذي يمضي
مع التيار مخموراً
وفي عينيه آثار النعاس
أتحابي مخدع الليل وتغفو
فوق صدر الريح مبهوراً
بقطعان النجوم؟
أيها البحر الكتوم
هل نسيت..
أن وجه الماء حرٌ لا يداس؟»

ويقول في قصيدة أخرى:

تتثاءب الصحراء في عينيك
فانبثقي من الكثبان رمحاً
يشتهي النقع المعتق في جرار الصمت
من عهد الرحيل إلى زمان الحبو كالأطفال
خلف دم الميادين الذبيحة..

إصدارات



«مكاتيب عراقية»

لـ «علي السوداني»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد بعنوان: «مكاتيب عراقية: من سفر الضحك والوجع» لعلي السوداني.

يقع الكتاب في (٢٨٨) صفحة، ويضم أكثر من مائة مادة ساخرة، ومن عناوين هذه المواد: بيضة من ذهب، شرح الواقي في إطعام الحافي، صندوق العجائب، ملتقى الضاحكين العرب، قنبلة نووية عراقية، كوبونات سن اليأس، ليلة بكاء عراقية، مؤامرة الفجل الأحمر، من كتاب العالم السفلي، جنت على نفسها العمة أمريكا، ديك الرابع الابتدائي، نزهة العلوج في بلاد الثلوج، الامبراطور كان عارياً، قراءة في كتاب الكذب، مرثية لموت بعيد .. وغيرها.

تجدر الإشارة في البداية إلى أن «علي السوداني» كاتب هذه المقالات الساخرة، أديب عراقي معروف بأنه كاتب قصة قصيرة بنكهة خاصة، ونعني بـ «نكهة خاصة» أن السوداني اكتشف منذ البداية أن الإبداع عمل فردي لذلك سعى إلى الكتابة بأساليب فنية ومضمونية تدل عليه، بحيث يستطيع القارىء أن يقول: «هذه كتابة علي السوداني» حتى لو لم يجد اسم السوداني على المادة المكتوبة.

وقد صدر لعلي السوداني المولود في بغداد عام (١٩٦١) غير مجموعة قصصية، نذكر منها: الرجل النازل (١٩٩٦)، بوككو وموككو (١٩٩٧)، خمسون حانة وحانة (٢٠٠٣) .. وغيرها.

وبين يدينا اليوم كتاب خارج عن مألوف عادات علي السوداني، إنه كتاب «مقالات»، غير أن هذه المقالات حافظت على بصمة صاحبها، الذي قرر المحافظة على نسقه الخاص في الكتابة، فقد أراد لهذه المقالات أن تكون قريبة من الوعي الشعبي، أو عامة الناس، بحيث يفهمها ويستمتع بها حتى أولئك الذين أوتوا حظاً قليلاً من الثقافة.

وقد سعى علي السوداني إلى توضيح هذه المسألة بنفسه، فكتب في بداية كتابه ما سماه «نصف إضاءة»، وفي هذه الإضاءة أو نصفها يقول السوداني: «لا مفاتيح تكتب ولا إضاءات تدون ولا خريطة دليل قرائية أو إجرائية تهدي هنا ولا فانوس يعلق اذ لا مغاليق البتة .. هي مكاتيب مكتوبة بلغة شوارع شديد الوضوح إلا ما حرم أو أريد له ان يقع في باب التأويل والتقنيع والتفسير»

ثم نجده يصف هذه المكاتيب بأنها: «ضحك يجاور وجعاً .. التنكيت والتطريف والتطريب بمواجهة هطيل الألم.. مكاتيب عمر اقدمها سبع سنوات وأصغرها ما زال يحبو ويلثغ .. سهلة وممتنعة أو تكاد تتمنع».

إن مثل هذا التوضيح ليس نصف اضاءة، بل هو إضاءة كاملة، فهذه المكاتيب أو المقالات الساخرة تستمد وجعها من وجع آخر .. إنه ذلك الوجع الذي يشير إلى مأساة شعب، أو ما يعانيه الشعب العراقي في «يومياته» من آلام وأوجاع وعبث بحاضره ومستقبله، كما تستمد مادتها من الماضي الشخصي لمؤلفها، وعلاقاته مع المثقفين والمبدعين والصعاليك العراقيين والأردنيين.

وفي كل مقالة أو مكتوب من هذه المكاتيب يقف القارئ على حادثة أو طرفة يلفت نظره إليها شيء أو أشياء، فقد تكون الحادثة أو الطرفة نفسها هي سيدة الموقف، أو قد يكون الأسلوب الأدبي الرفيع المستخدم في المقال هو ما يلفت نظر القارىء، وقد يلفت نظره الأمران معاً.

وكثير من هذه المقالات بدأت على شكل حكاية واستمرت كذلك، ولعل المقالة التي حملت عنوان: «سترة جان دمو» خير دليل على هذا الأمر، فقد بدأها الكاتب على هذا النحو: «في مفتتح التسعينيات من القرن البائد أسست امرأة فلسطينية كانت تقيم في بغداد دار نشر اسمتها (الأمد) بمساعدة ومعاضدة عدد من أدباء وكتاب عراقيين ظلوا يعتقدون إلى مدى بعيد أن سلة غذائهم ما زالت راسخة في الحروف .. المرأة الفلسطينية الطيبة هي حكمية جرار».

جملة القول: إن «مكاتيب عراقية» لعلي السوداني كتاب يشير بوضوح إلى أن المقالة الجيدة يمكن أن تعيش طويلاً كسائر الأجناس الأدبية.

* كاتب واكاديمي أردني
Ahmad_nuaimi@yahoo.com

سننتظر طويلا حتى يأتي



لا يشبهه في شيء، كل هذا الذي حدث من حول نعشه وهو يرحل الى مثواه، ولم يكن مسكونا بتلك الطقوس التي تُدخر إلى حين موت، أو حياة ما.

كان محمد طمليه يشبه نفسه فقط، حيا وميتا..

ذهب من على سرير المرض، إلى دكة الغسل، إلى سرير التراب، لكنه بقي محمولا على الورق، كما لو أن الأجنحة التي تتحدث عنها في القصائد والقصص المشحونة بلغة شعرية، كانت موجودة، حين ألقى بما يحمله عن أكتافه ومضى. وقد غزلت فراشات صغيرة، جناحين له، كي يطير بهما إلى حياة، نريدها منه، ولا تشبهه هنا.

حياة، يكتب فيها رواياته وكتبه التي وعد أن ينجزها، لكنه لم ينجز منها شيئا، وربما جزء منها تسرب إلى يومياته ومقالاته، وما تركه من آثار مكتوبة، لا نعرف بها، أو يعرف بها من كانوا على اتصال دائم به، ذلك فقط، ليبرّ ببعض من وعده.

هجس طمليه كل حياته الإبداعية بالكتابة، والقلق المعطوف عليها، كان منهمكا بمشروعه الإبداعي الذي أسس له في قصص ومقالات، وبعض أعمال أخرى، كإنشائه صحفا اسبوعية ذات نمط مختلف في معالجاتها للخبر والحدث والموقف، تميل في جانب منها الى السوداوية وفي جانبها الآخر للسخرية المرة، التي تحتمي بأضلاع التهكم والمباغتة في قلب معاني الأشياء، وتأويلها بما يصوغ مفاجأة، لمن يعرفون انماط الكتابة الساخرة، فابتكر بذلك أسلوبا نادرا، منطويا على شخصية لا تستقر إلا في مناهضة القبح ومشتقاته.

ذلك الهجس الذي بدا في كل لحظة من انشغالاته، هما، لا تستقر له قاعدة، وكانت أكتافه مثقله به، لكن التنميط الذي زج به، أظهر صورا مختلفة عما هو عليه، فقد نمطته، عبثيا متمردا، غير مسؤول، ولم تعكس حقيقته الاحتجاجية، المتمردة، الرافضة للقتامة، المنفتحة على شساعات هائلة من الرغبة في تغيير الواقع.

ظل مشتعلا في روحه، يأنسها، ويستعيذ بها في حالات القنوط، التي كانت تأخذ الكاتب الساخر الى عزلة مرة، تفقد الصواب، فيحتمل ضجرها، ويعود الى توهجه من جديد، كما لو ان المحارب، كان يستريح..

كانت حاجته لأن يستقر في زاويا الكتابة الساخرة كما توصف، وأظنها تحتاج تصنيفا آخر في تقصي كتابته، لتوائم نوعها الذي يتفق مع السخرية والمرارة، وفي الوقت نفسه مع طمليه في مسلكه وحياته، المنسوجة بنول الرفض، لتصوغ منه كاتبا يمتاز بوعي شقي فريد.

وبلغة تتخلق عبر موقف يومي، أو حدث شخصي، أو حالة مبتكرة من حالات صاحبها التي لا تتوقف عن التناسل بعيدا عن العادي، كان يحدق في الكلمات، ويعيد رسمها، بأقل عدد من الحروف، مستعجلا الوصول الى مرامه، ولضيقه من الاستطالة والوقت أيضا، كان يختزل العالم في سطر أو سطرين، كما لو انه يوقع على موته، ويمضي بروحه القلقة، دون رهبة من محاسبة الدنيا، الى دنياه.

لم تحكمه الحياة ولم تحكم عليه أبوابها، فقد تحرر من كل قيد، وعرف بعد ان تفتح وعيه أن الإبداع، لا ينفصل عن الذات، وان الخلاص، يحتمل اكثر من نافذة للقفز اليه منها.

والأحرى في هذه اللحظة التي لم تكن مباغتة لرحيله المتوقع، أن يُقرأ محمد طمليه في كل حالاته، فهو يستحق قراءة تخلصه من مزاودات الانتباه اليه ككاتب ساخر فقط، وأظنه لو عاد الآن، ورأى ما دبج فيه من رثائيات، لكان أخرج لسانه مستهزئا بكل هذا الهباء، فهو ليس كما كتبوا عنه.

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

الأخيرة

